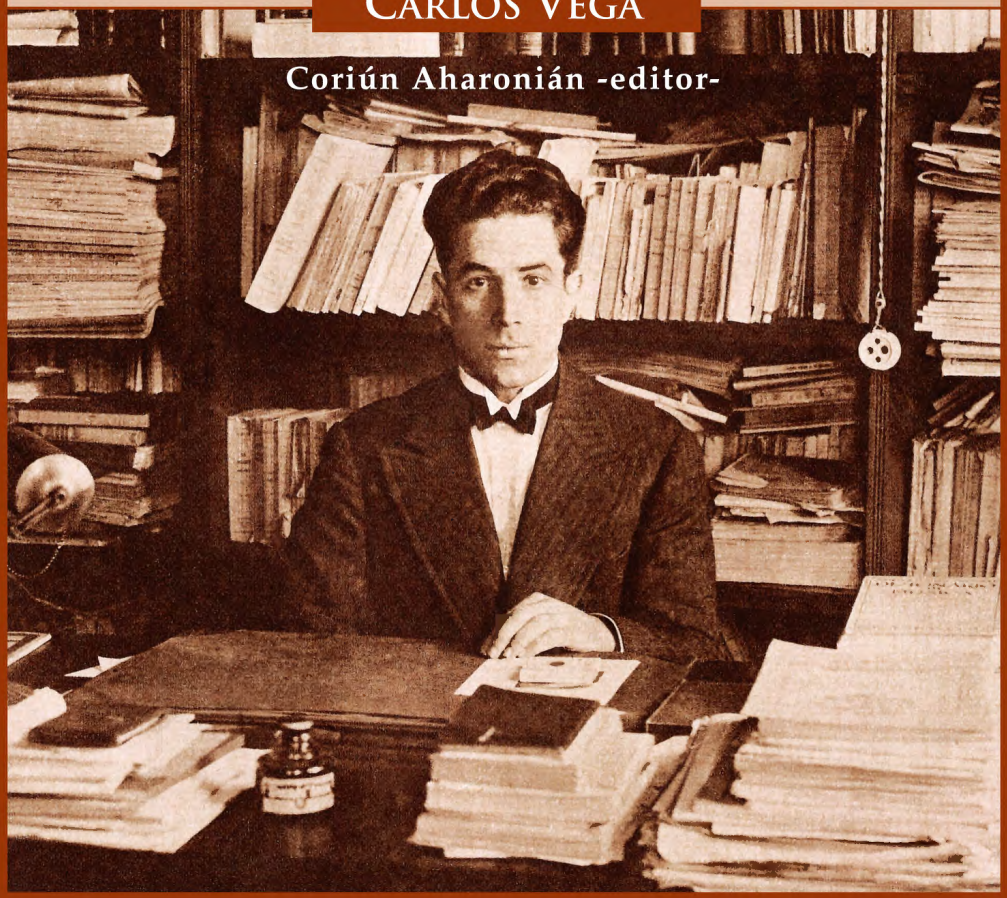
Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Estudios para

LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO

CARLOS VEGA

Coriún Aharonián -editor-



UCA
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Carlos Vega

ESTUDIOS PARA
LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO

Universidad Católica Argentina
"Santa María de los Buenos Aires"

Facultad de Artes y Ciencias Musicales
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

CARLOS VEGA

ESTUDIOS PARA
LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO
SEGUNDA EDICIÓN CORREGIDA

Editor
CORIÚN AHARONIÁN

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"

Rector: Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Decano: Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Director: Dr. Pablo Cetta

Serie Libros

UCA
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Carlos Vega
Estudios para Los orígenes del tango argentino.
2ª ed. digital corregida, Buenos Aires, 2016.
224 p.; 23x16 cm.

ISBN 978-987-620-310-4

1. Tango. 2. Historia del Tango. I. Título

FUNDACIÓN UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
Av. A. M. de Justo 1300, C1107AAZ, Buenos Aires, Argentina

1ª edición: Educa, Buenos Aires, diciembre de 2007

2ª edición: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires, junio de 2016

Corrección: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Montevideo, Uruguay.

ISBN: 978-987-620-310-4

ÍNDICE

Prólogo, por Pola Suárez Urtubey 9

Palabras previas, por Coriún Aharonián 13

Carta de Lauro Ayestarán a los herederos de Carlos Vega 21

Plan original de la obra 23

CARLOS VEGA
ESTUDIOS PARA
LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO

El tango argentino (fragmento) 29

PRIMERA PARTE
Las especies homónimas y afines

Zango / Tambo / Tango 31
El tango gitano 36
El tango cubano / El tango americano 38
El tango africano 45
El tango brasileño / El maxixe 46
La danza habanera / La habanera 50

SEGUNDA PARTE
Las especies progenitoras

El lundú 53
La milonga 66
El tango español 73
- Los tangos andaluces en Andalucía 89
- La zarzuela y la zarzuelita en la Argentina 97
- Compositores españoles en Buenos Aires 100
- Los tangos españoles en la Argentina 104
- Compositores argentinos de zarzuelas y zarzuelitas 115

TERCERA PARTE
La coreografía del tango argentino

La cuna del tango / Los forjadores / Los lugares 117
La formación coreográfica del tango argentino 122

CUARTA PARTE
El tango argentino

El tango argentino en París / El triunfo (1910-1913) 141
El ascenso del tango en la Argentina 150

ANEXOS

Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos 165
Antecedentes y contorno de Gardel 189
La coreografía del tango argentino 197

REFERENCIAS 209

PRÓLOGO

Al rescate de un tesoro fundamental de la musicología argentina

Hace cuarenta años, al escribir un artículo para la *Revista Musical Chilena* sobre los "Trabajos inéditos de Carlos Vega", lo inicié con este texto que a mi juicio daba una imagen axiomática de la personalidad de nuestro maestro por antonomasia. La situación a la que se refiere el texto se perfila enseguida con toda claridad. Veamos: "Lo peor que le puede ocurrir a un soldado animoso –confiesa Vega– es no tener con quien combatir". Escribió estas palabras el 6 de marzo de 1932, en carta dirigida al gran arabista don Julián Ribera, con quien mantuvo histórica correspondencia, que se interrumpió en 1934 con la muerte del investigador español. La frase venía a raíz de que Ribera había dudado sobre la conveniencia de comunicar a Vega una crítica adversa: "No debió Ud. maestro –continúa– haber dudado un solo segundo en enviarme esa carta en que no está el autor de acuerdo conmigo. Deseo decirle que la crítica adversa, en general, no me afecta moralmente de ningún modo. Al contrario, la deseo: si tienen razón,

para dársela; y si no, para polemizar. Yo estoy seguro de no haber firmado contrato con la Verdad y estoy siempre dispuesto a rectificarme, si llega el caso". Y agrega, más adelante, peleador incorruptible, como siempre: "¡Si todo lo que tiene que objetar [el señor x] es como la muestra, me daré el placer de demolerlo!".

Vega tenía por entonces 34 años. Es decir, estaba justamente "en medio del camino de su vida" (1898-1966), en la posesión plena de ese fuego interior que ni los años ni las interminables horas de trabajo llegaron a atenuar.

Por una ironía, Carlos Vega, que entregó a la imprenta más de quince libros y decenas de artículos musicológicos publicados por diarios y revistas de nuestro país y el extranjero, no pudo ver editados dos trabajos suyos cuyo contenido lo preocupó durante toda su existencia de investigador. Es curioso recordarlo. En carta del 4 de mayo de 1932, también a Ribera, Vega escribía lo siguiente: "Yo no creo haber acertado en todo lo que hice en el códice peruano [Buenos Aires, 1931]. Todo lo contrario; cuanto más miro, más veo nuevos detalles que pude mejorar. Es una lástima, pero si uno espera dejar las cosas perfectas, la vida se va".

Y la vida se le fue sin haber puesto punto final a dos de sus grandes pasiones: la interpretación de las notaciones de la música profana de los siglos XII y XIII (trovadores, troveros, *minnesänger*, las laudes, las cantigas) y los orígenes musicales del tango argentino. La obra, esta última, que ahora entrega en edición de impresionante rigor y fidelidad el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

El hecho tiene para nosotros, sus discípulos, una exigencia ética incontestable: el Instituto nació a partir del patrimonio donado por el autor, quien en sus últimos años recibió de la Facultad de Música, de sus autoridades y de todos nosotros, un calor, una comprensión y un amor que colmaron de ilusiones sus últimos años. Años todavía fogosos (murió a los casi 68), cuando su inteligencia y espíritu de lucha se hallaban en plenitud y cuando era posible recibir de él aquellas clases magistrales tan suyas, como la que nos ofreció pocos meses antes de morir sobre "La vidala".

Fueron ese espíritu de lucha, esa certeza sobre sus propias convicciones y la seguridad que le daba el saberse poseedor de una inteligencia excepcional, los que lo llevaron a enfrentarse con molinos de viento en más de una quijotesca aventura. Una de ellas es la que los lectores tienen en sus manos: *Los orígenes del tango argentino*, tema abrumador que asumió con feroz convicción, pero también con esa conciencia científica propia de los grandes gestores del pensamiento humano. Tantas veces y con tal pasión nos habló Vega, a todos sus alumnos, del tema del tango, que ver ahora publicado este trabajo nos provoca una indescriptible conmoción.

Privados casi inesperadamente de su extraordinario talento, sobreviven de Carlos Vega su espíritu, sus ideas, la dinámica de un pensamiento que no conoció reposo. Dar a luz sus libros inéditos será mostrar nuevas facetas de su espíritu de lucha y de creación. Este monumento sobre *Los orígenes del tango argentino* será sin duda obra muy discutida. Lo cual no extraña. Carlos Vega ha sido y seguirá siendo por muchos años una figura polémica. Es que este "soldado animoso" no se conformó nunca con soluciones intermedias ni con fórmulas de convención. Creyó apasionadamente en las bellas utopías; defendió ardientemente la crítica de la razón libre; amó la vida que puede ser dulce y feliz en las largas y solitarias horas de diálogo con la Verdad. Es que este "soldado animoso" perteneció a esa especie de hombres que honraron a la razón y a las ciencias estructurando los gérmenes de las grandes ideologías.

Pero era necesario llegar a Coriún Aharonián para que esos materiales pudieran ver ahora la luz. Como me dijo la directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", la doctora Diana Fernández Calvo, Aharonián trabajó con la pasión y la sabiduría de un monje medieval. Quien aborde la lectura de *Los orígenes...* podrá apreciar hasta qué punto su revisión es resultado de un rigor de verdadero erudito. En mi opinión, ha sido el hombre que la obra inconclusa de Carlos Vega estaba esperando desde hace décadas. Uno y otro se han encontrado.

Dra. Pola Suárez Urtubey
Buenos Aires, 2007

PALABRAS PREVIAS

I. El libro de Carlos Vega

Este libro es, a pesar de su condición de inconcluso, una obra de gran valor, la mayor parte de la cual permaneció inédita durante cuatro décadas [1]. Hemos tratado de salvar, finalmente, esa omisión.

El volumen debió haber sido publicado poco después de la muerte de Vega en 1966. Los libros sobre tango no pasaban entonces de una veintena [2].

---

1. Sólo dos partes fueron publicadas en el correr de estas cuatro décadas, fuera de los textos que incluimos como anexos: "Las especies homónimas y afines", en el Nº 101 de la *Revista Musical Chilena* (Santiago, VII/IX-1967, pp. 49-65), y "La formación coreográfica del tango argentino", en el Nº 1 de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (Buenos Aires, 1977, pp. 11-19). Ambas son muy importantes, y su aparición en dichas revistas significó un indudable aporte al conocimiento de lo que Vega había podido terminar. Pero constituyen menos de un tercio del texto que hoy rescatamos, casi exactamente un 30 %.
2. Una escasa decena adicional se ocupaba de figuras protagónicas.

Mucho hubiera cambiado la literatura sobre tango –y sobre otras expresiones populares– si el trabajo de Vega hubiera estado en las bibliotecas en aquel tiempo.

Carlos Vega, una de las figuras mayores de la historia de la musicología de América Latina, busca situar en un nivel de máxima seriedad las discusiones sobre los diversos aspectos de las primeras etapas del tango. No es necesario coincidir con las conclusiones de Vega para volver a sorprenderse una y otra vez con su terca inteligencia, para admirar su capacidad de vincular las diversas disciplinas de estudio y obtener visiones totalizadoras, para apreciar –en fin– la importancia de sus aportes en el terreno de la musicología, en el de la coreología, en el más general de los estudios de los fenómenos de cultura popular.

Vega se interesa por el tango desde muy temprano, lo cual llama la atención para la personalidad de un musicólogo en una época en que la musicología no se ocupaba de las músicas (y danzas) populares y cedía el estudio de las tradicionales a los especialistas en Folclore. Y ese interés se plasma en publicaciones que van reflejando sus inquietudes, al tiempo que van estableciendo llamados de atención acerca de la seriedad con que podría tratarse un asunto de cultura popular, víctima a menudo –hasta hoy– del diletantismo mundano.

Su *Danzas y canciones argentinas* de 1936 incluye todo un capítulo sobre "El tango argentino", que constituye ya un anuncio en pequeño de lo que se irá posteriormente convirtiendo en proyecto de libro. Es de este trabajo su célebre frase "Considero suficientemente oscurecido este punto", al final de una llamada al pie. El mismo año 1936 (el 27-X), *El Diario* de Buenos Aires publica un extenso artículo suyo ("La cuna del tango", pp. 16, 17 y 28). En 1954 escribe dos artículos en *La Prensa* de la misma ciudad (30-V y 27-VI), que funde luego en un apéndice de su libro *El origen de las danzas folklóricas* (Ricordi, Buenos Aires, 1956). Habrá otros excelentes trabajos periodísticos, como "El tango andaluz y el tango argentino", publicado en *La Prensa,* muy tempranamente, en 1932 (10-IV), o "El tango argentino", publicado en *El Nacional* de Ciudad de México en 1942 (1-III).

Los orígenes del tango argentino es un proyecto que Vega intentó –y no logró– finalizar antes de su muerte, a los 67 años, el 10 de febrero de 1966 (había nacido el 14 de abril de 1898). Sus hermanas y herederas sabían de la importancia que para él tenía este proyecto, y es por ello que enviaron las carpetas que Vega tenía separadas con los materiales para el libro, a su amigo Lauro Ayestarán, que se consideraba discípulo de Vega aunque no hubiera sido formalmente alumno suyo.

Ayestarán devolvió las carpetas, tras ordenar e inventariar su contenido, en un paquete lacrado, y propuso publicar el material existente como

"estudios" para el libro proyectado, asumiendo la responsabilidad de redactar un prólogo. Pero no llegó a escribirlo, pues la muerte lo sorprendió también a él, pocos meses después, el 22 de julio del mismo año 1966 (había nacido el 9 de julio de 1913).

Es importante ubicar este texto en su momento histórico: es anterior a febrero de 1966, escrito a lo largo de los años. Probablemente a lo largo de tres décadas. Y éste no es un dato menor. La información etnomusicológica de que dispone Vega, por ejemplo, es la que existía en la época. Y los presupuestos filosóficos son los propios de su generación. Si una parte de sus escritos se difunde recién cuatro décadas después de su muerte, no parece muy sensato pedirle al autor una contemporaneidad con el lector actual que escaparía a toda lógica.

Hay un problema adicional: no disponemos de una datación exacta de las diferentes partes (capítulos o secciones de capítulos) del original de Vega, que es, evidentemente, un trabajo en pleno proceso de elaboración en el que se reúnen páginas manuscritas y mecanografiadas de distintas épocas. Algunas fueron actualizadas y otras, al parecer, no llegaron a ser revisadas, lo cual agrega aquí o allá algún que otro detalle en el que la concordancia no es plena. Sería sin duda un fascinante trabajo para futuros investigadores el poder trazar un itinerario del pensamiento del gran musicólogo a través de las décadas, basado en los materiales cuya datación sea clara.

En su autoexigencia, en su obsesiva búsqueda de rigor, Vega se contradice a menudo. Pero en ese juego dialéctico entre, por ejemplo, visión inevitablemente colonial y gozosa afirmación de soberanía, o entre aceptación de la veracidad de la escritura musical europea y discusión de los errores del academicismo, Vega va demoliendo la tontería habitual y descubriendo verdades fascinantes.

Vega es arbitrario, es cierto. ¿Hay alguien que no lo sea? Quienes pretenden ser objetivos, ¿no son en realidad –como nos hacía entender Juan Carlos Paz, coetáneo de Vega– agentes pasivos de la subjetividad del sistema, de la subjetividad aceptada e impuesta como objetividad por los mecanismos de poder? Vega es tozudo, también es cierto. Y a veces sus estudiosos de referencia –tal el caso del cubano Sánchez de Fuentes (1874-1944)– no ayudan mucho a aclarar las cosas.

Sin embargo, aspira desde joven a la ética del buen científico, y esa postura marca toda su labor. En unos interesantes cuentos breves escritos hacia sus 30 años [3], describe con ácido humor al "otro" científico y define así, por oposición, su postura: "Recibió un golpe fatal. Aquella pieza des-

3. *Agua. Cuentos mínimos.* A. Bonifacini & Cía., Buenos Aires, 1932.

truía automáticamente la preciosa verdad cuya conquista le había costado veinte años de trabajo. No era posible ceder: la verdad ante todo. / En su sagrado nombre, rompió la vasija traidora."

El lector tendrá innumerables oportunidades para maravillarse con el lúcido pensamiento de Carlos Vega, con su capacidad para abarcar un ámbito temático amplísimo (que hoy se preferiría denominar enfoque transdisciplinario), con su férreo sentido de organización del pensamiento y con su aguda inteligencia.

II. Criterios de esta edición

Lauro Ayestarán había establecido previsoramente un "inventario de los originales del libro en preparación de Carlos Vega «Los orígenes del tango argentino»", inventario que nos ha servido de guía fundamental, y que nos ha ayudado, de alguna manera, a separar paja de grano en la enorme confusión generada a través de los años en las carpetas que contenían los materiales del libro.

En el plan hecho al parecer por el propio Vega, que Ayestarán adjunta a su carta a la hermana Angelita Vega de Horne, el título "Los orígenes del tango argentino" es seguido por un subtítulo: "Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales". La serie de carpetas y materiales sueltos es precedida de una hoja de 13 x 19 cm con un texto manuscrito de Ayestarán que reza: "Estudios para/Los Orígenes del Tango/Argentino/de/CARLOS VEGA/Prólogo y ordenación de/Lauro Ayestarán/1966". La temprana muerte de Ayestarán, a sólo cinco meses de la muerte de Vega, impidió la concreción de ese prólogo y de una ordenación definitiva de su parte.

Entre comienzos de 1967 y comienzos de 1968, un grupo de musicólogos y estudiantes de musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina trabajó sobre el material de Vega con vistas a la edición del libro inconcluso. Sin embargo, el esfuerzo realizado no se vio recompensado con la publicación de lo hecho, y el libro continuó inédito hasta hoy. Ese grupo estaba constituido por Pola Suárez Urtubey, directora a la sazón del entonces Instituto de Musicología Carlos Vega de dicha Facultad (hoy Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"), Raquel Arana, Carmen García Muñoz, Gerardo Huseby, Ana María Locatelli de Pérgamo, María Teresa Melfi y Delia E. Santana de Kíguel [4]. Más tarde participó también Ana María Job de Brusa [5].

---

4. Informe interno del Instituto de Musicología fechado en marzo de 1968.
5. En la publicación del capítulo "La formación coreográfica del tango argentino" en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, ya en 1977, una década

No ha sido fácil homogeneizar los criterios gráficos[6]. Si bien hemos debido unificar las opciones de estilo tipográfico, a fin de dar unidad al todo, nos hemos cuidado de no alterar el texto de Vega en lo más mínimo, aun en sus probables errores. Hemos incluso dejado constancia, sistemáticamente, de los espacios en blanco de sus originales, que pueden ser muy significativos en un trabajo inconcluso.

Nos hemos permitido, apenas, vigilar algún descuido de concordancia de número o género, o de puntuación, o alguna evidente errata. A cuarenta años de su muerte, es muy arriesgado enmendarle la plana al rigurosísimo musicólogo, y muy temerario el pretender estar seguro acerca de lo que Vega quiso decir en tal o cual lugar. De hecho, una aclaración suya al margen de su mecanoscrito de "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos" señala: "Ojo: mocionales, de moción, movimiento". En las dos ediciones castellanas de este texto, algún corrector de pruebas hizo caso omiso a la indicación y sustituyó "mocionales" por "emocionales", destruyendo así el concepto de Vega ("Cada idea consiste en la asociación de dos opuestos estados mocionales de ánimo")[7].

Por otra parte, hemos preferido sacrificar quizás en alguna medida la posible uniformización visual de las ilustraciones, y reproducirlas tales como estaban en las carpetas, sin someterlas a una actualización por los medios tecnológicos que ofrece hoy la informática.

En el cuidado de no alterar el texto original de Vega, hemos respetado sus formas de citar, diferentes en textos escritos en épocas distintas. Y sus numerosas citas sin mención de origen, que constan en fichas, o que constaban sin duda en fichas que se han traspapelado en el correr de las cuatro décadas transcurridas. O que –más complejo aún– surgían naturalmente

---

después de la muerte de Vega, se hace constar que "La revisión de los originales del libro sobre Tango fue realizada por las Lics. Delia S. de Kíguel, Ana María J. de Brusa y María Teresa Melfi".

6. A pesar de cierta disparidad de opciones existente en los últimos libros publicados por Vega, nos hemos atenido a los criterios predominantes en *El origen de las danzas folklóricas* (1956) y en *La ciencia del Folklore* (1960). Como en el primero de ellos, hemos limitado el uso de negritas a títulos y subtítulos. En términos generales, hemos convertido subrayados a itálicas o bastardillas, incluyendo en esta opción los títulos de libros, los de periódicos, los de obras escénicas y las palabras destacadas mediante un subrayado. Los términos extranjeros han sido puestos en itálicas en la mayor parte de los casos (pero no en los casos de citas textuales, que Vega no subrayaba). Los nombres de piezas musicales, así como los de artículos en periódicos o capítulos en libros, han sido escritos entre comillas. Las especies musicales y coreográficas aparecen, casi siempre, en minúsculas.
7. El término aparece correctamente escrito en la versión en internet de la Revista Musical Chilena (www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901997018800004&script=sci_arttext#14).

de los libros que lo rodeaban, libros que ya no están junto a sus escritos. Las referencias de las múltiples citas del presente volumen van, entonces, al final del mismo. Hemos registrado allí los datos suministrados por Vega, completándolos cuando era necesario, hemos rastreado los muchos datos faltantes, y hemos incorporado algunos otros recogidos en el listado bibliográfico ya iniciado en 1967-1968 por el grupo de musicólogos y estudiantes arriba mencionado.

Todas las notas al pie son del autor de estas líneas, responsable de la edición. Los originales de Vega no tienen llamadas.

Sólo dos licencias nos hemos permitido a fin de evitar confusiones en un libro que se publica por vez primera a más de cuarenta años de la muerte de su autor. La primera: al no existir material terminado para la "primera parte" del plan general, hemos corrido la numeración, y de ese modo hemos llamado "primera parte" a la que Vega previera como segunda, y así sucesivamente. Entendemos que de este modo evitamos desconcertar al lector. La segunda licencia: en todos los casos, la expresión "siglo pasado" ha sido sustituida por "siglo XIX". A los efectos de una mayor precisión, se deja constancia de las cinco oportunidades en que el original de Vega dice "siglo XIX". El estudioso podrá saber, de ese modo, qué fue lo que el autor realmente escribió en cada caso. Del mismo modo, se deja constancia de las cinco oportunidades en que "presente siglo", "este siglo" y "nuestro siglo" han sido sustituidos por "siglo XX".

Tal como lo señala Ayestarán en su carta, la muerte sorprendió a Vega en pleno trabajo, por lo que el libro quedó inconcluso. El material existente, que Ayestarán estima acertadamente en una tercera parte del previsto, ha sido rescatado aquí de modo de permitir una lectura fluida, eliminando los títulos del plan general para los cuales Vega no llegó a dejar material redactado. El lector podrá en todo momento saber qué relación hay entre la estructura resultante y la prevista en el plan general, consultando éste.

Es por ello que, a continuación de la carta de Ayestarán, damos el plan de la obra, tal como había sido concebido por Vega, y transcribimos luego, en nota al pie, las anotaciones del inventario realizado por Ayestarán. Algunos manuscritos, mecanoscritos, apuntes y fichas registrados por Ayestarán en mayo de 1966 han sido posteriormente traspapelados, y –en compensación– la búsqueda de materiales en el Archivo Carlos Vega del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina ha permitido ubicar algunos folios que pueden corresponder a un par de lagunas del listado de Ayestarán.

Publicamos como primer anexo un documento histórico: el ensayo fundacional de Vega sobre la mesomúsica, que constituye el primer planteo teórico en la historia de la musicología que se ocupa de la música popular como un todo. Presentado en abril de 1965 en la Segunda Conferencia

Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, fue publicado en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 3, Buenos Aires, 1979, lamentablemente con errores, y en la *Revista Musical Chilena,* N° 188, Santiago, VII/XII-1997, también con alguna errata. Previamente se había conocido una versión abreviada en la revista *Polifonía*, N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre 1966, y una valiosa traducción al inglés del texto completo en *Ethnomusicology*, vol. 10 N° 1, Middletown, Connecticut, EEUU, enero 1966 [8]. Significaba una valiente jugada para el órgano oficial de la Society for Ethnomusicology estadounidense el publicar un trabajo sobre ese ámbito temático. El director de la revista era en aquel momento Bruno Nettl, y el editor invitado de ese volumen Gilbert Chase. [9]

El autor de estas notas se había ocupado de difundir y explicar el pionero planteo de Vega ya desde 1969 [10]. Un largo estudio, presentado en el Segundo Congreso Internacional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) que tuviera lugar en Reggio Emilia, Italia, en 1983, fue publicado en 1985 en inglés y en italiano, posteriormente en alemán y, por fin, en castellano [11].

Para las referencias bibliográficas del ensayo sobre mesomúsica, nos hemos servido en parte de las que fueran reunidas, para su publicación en 1979 en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, por otro equipo de la Universidad Católica Argentina encabezado por Raquel Arana, directora a la sazón del Instituto [12].

Un segundo anexo recoge el valioso y concentrado texto sobre Carlos Gardel que Vega escribiera, muy poco antes de su muerte, para un libro colectivo publicado el mismo año 1966. Estamos seguros de que los lectores celebrarán el rescate de este artículo.

---

8. En esta última revista, el ensayo aparecía como escrito en Montevideo, Uruguay, pero fue escrito en realidad en casa de Vega, en Buenos Aires.
9. El original de este trabajo de Carlos Vega fue enviado por Gilbert Chase a Coriún Aharonián, autor de estas notas.
10. "Apuntes acerca de la mesomúsica", en la revista *Prólogo*, N° 2-3, Montevideo, 1969. Hubo un trabajo anterior, "Mesomúsica y educación musical", publicado en el *Boletín Pedagógico de Artes Visuales*, Nº 22, Montevideo, III-1968.
11. "A Latin American approach in a pioneering essay", en *Popular Music Perspectives*, N° 2, Gotemburgo/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia, 1985. "Un punto di vista latinoamericano in un saggio da pioniere" (traducción de Leonardo Croatto), en Franco Fabbri (compilador): *What is popular music?* Edizioni Unicopli, Milán, 1985. "Ein lateinamerikanischer Ansatz in einer bahnbrechenden Studie" (traducción de Günter Mayer), en Günter Mayer (comp.): *Aufsätze zur populären Musik.* Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität, Berlín, 1991. "Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero", en *Revista Musical Chilena*, N° 188, Santiago, VII/XII-1997.
12. Nº 3, pp. 4-16.

Entre otros muchos, Vega no llegó a redactar el primer capítulo de la parte quinta de su plan general, *El tango argentino en Buenos Aires, 1890-1910*. Pero en su libro *El origen de las danzas folklóricas*, publicado por Ricordi una década antes de su muerte, había sentido la necesidad de incluir, como primero de dos apéndices, un trabajo titulado "La coreografía del tango", que –como escribimos en la primera parte de estas "Palabras previas"– transcribía casi textualmente dos artículos publicados en *La Prensa* de Buenos Aires en 1954. Entendemos que este texto refleja el espíritu de buena parte de lo que estaría incluido en ese proyectado capítulo, aun cuando, probablemente, tal o cual punto no represente el pensamiento de Vega en sus últimos años de vida [13]. Es por ello que, con la amable autorización de Ricordi Americana, lo damos como tercer y último anexo de este volumen.

CORIÚN AHARONIÁN
Montevideo, octubre 2007.

13. Si bien no está actualmente entre los materiales de Vega para *Los orígenes del tango argentino*, Ayestarán había inventariado en 1966 la presencia de ese texto en la carpeta 24.

CARTA DE LAURO AYESTARÁN A LOS HEREDEROS DE CARLOS VEGA [14]

Montevideo, 4 de mayo de 1966.

Sra. Angelita Vega de Horne
Presente

Estimada Señora:

Durante largos días he estado estudiando los manuscritos y apuntes de Carlos para el libro "LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO" que Vd. y su señora hermana tuvieron a bien poner en mis manos a los efectos de una posible edición.

En primer término realicé un detallado inventario físico de los materiales (que adjunto a la presente) y luego los estudié pausadamente en su contenido. El resultado de todo ello es el siguiente:

14. Copias en Buenos Aires en el archivo del IIMCV, y en Montevideo en el Archivo Ayestarán y en el del autor de estas notas.

Vega sólo alcanzó a terminar una tercera parte del libro; el resto lo tenía en apuntes sueltos y las primeras partes *en su mente*, puesto que no dejó el más mínimo detalle. Por eso pedía –creo yo– esos pocos meses de vida para darle término. Aún conociendo sus puntos de vista yo no me atrevo a sustituirme por él y presentar ese libro como una obra terminada por otro ser. Pero hay una solución, la más digna y acaso la que más le hubiera agradado a Vega: publicar lo que él dejó terminado de su puño y letra o máquina, sin agregar una coma, bajo el título "ESTUDIOS PARA LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO".

Afortunadamente dejó el Índice detallado y tildó aquellos puntos o capítulos que consideró definitivos antes de pasarlos a máquina. Creo que esto es lo que hay que publicar. Es todo tan importante que la simple publicación de la osatura del trabajo y su detallado Índice es una lección de cómo se debe escribir un libro de ciencia musicológica.

Desde luego que si ustedes lo creyeran pertinente sería para mí un honor escribir el prólogo y desarrollar estas ideas, que justificarían la edición de un trabajo que la muerte dejó trunco.

De todas maneras quedo a la resolución de Vds. y los originales están a sus órdenes y los entregaré a la persona que Vds. indicaran o los llevaré personalmente a manos de Vds. En todo caso están en mi casa cuidados con el cariño de quien posee la más rica y valiosa herencia espiritual.

Mi mujer me pide que haga llegar a Vd. y a su señora hermana sus afectos más cariñosos y el agradecimiento por las finezas que Vds. tuvieron en ocasión de la visita que realizáramos a su hogar en el mes de abril.

Quedo a sus órdenes y le ruego acepte las seguridades de mi más alta consideración y estima.

LAURO AYESTARÁN

s/c Avenida Joaquín Suárez, 3104
Montevideo - URUGUAY
[Teléfono: 2.78.54]

PLAN ORIGINAL DE LA OBRA [15]

LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO
Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales.

[1.] **Prefacio**.

I. NOCIONES
La vida de las danzas

[2.] –Ubicación del tango argentino en el panorama histórico universal.
[3.] –Dinámica general de las cosas culturales.
[4.] –Dinámica particular de las danzas.
[5.] –Coreografía occidental en el siglo XIX.

PRIMERA PARTE
La música del tango argentino

[6.] –La rítmica. - La melódica. - Estilística.
[7.] –Los antecedentes medievales.

15. Como vimos, Ayestarán establece en su carta del 4-V-1966 que Vega "dejó el Índice detallado y tildó aquellos puntos o capítulos que consideró definitivos antes de pasarlos a máquina".

[8.] –Las grandes corrientes populares euro-americanas.
[9.] –La gran corriente afro-americana.

SEGUNDA PARTE
Las especies homónimas o afines

[10.] √ –Zango. –Tambo. –Tango.
[11.] √ –El tango gitano.
[12.] √ –El tango cubano. –El tango americano.
[13.] √ –El tango africano.
[14.] √ –El tango brasileño. –El maxixe.
[15.] –La danza habanera. –La habanera.

TERCERA PARTE
Las especies progenitoras

[16.] √ –El lundú.
[17.] √ –La milonga.
[18.] √ –El tango español. [16]

CUARTA PARTE
La coreografía del tango argentino

[19.] √ – La cuna del tango. –Los forjadores. –Los lugares.
[20.] – Influencia de las ideas dominantes. –Costumbrismo. –Tradicionalismo.
[21.] √ –La formación coreográfica del tango argentino.

QUINTA PARTE
El tango argentino

[22.] –El tango argentino en Buenos Aires, 1890-1910.
[23.] √ –El tango argentino en París. - El triunfo (1910-1913).

16. Hay una página manuscrita en letra de molde en la que se ha escrito, posteriormente, "Este índice no sirve", tras un signo de interrogación. Se titula "El tango español" y constituye un proyecto inconcluso de programa detallado del capítulo, elaborado quizás en otro momento, anterior al de la redacción del plan del libro. Lo damos en facsímil en la página 74.

[24.] √ –Ascenso del tango argentino en la Argentina (1913).

[25.][17] EPÍLOGO[18]

[a lápiz:] Evolución del t. a. (estilística) [19]

17. El número 25, así como los corchetes de todos los números anteriores, están escritos en tinta.
18. La línea mecanografiada que sigue parece haber sido agregada con posterioridad, aunque con la misma máquina.
19. En su Inventario fechado en Montevideo el 2 de mayo de 1966, Ayestarán deja constancia del material de Vega que llega a sus manos. Lo transcribimos, ahorrando la repetición de los títulos y subtítulos. Lo inventariado por Ayestarán va después de cada número entre corchetes:

    [1.] 0 folio.
    [2.] 1/2 folio, más 3 folios manuscritos de títulos.
    [3.] 0 folio.
    [4.] 0 folio.
    [5.] 0 folio.
    [6.] 3 folios manuscritos de apuntes, más 2 fichas, más 1 folio de notación de ritmos de candombes de Rodolfo Senet.
    [7.] 0 folio.
    [8.] 0 folio.
    [9.] 40 folios manuscritos de apuntes, más 6 artículos de diarios.
    [10.] 8 folios manuscritos, más 3 folios a máquina con copia, más 2 folios manuscritos de apuntes, más 5 recortes de revistas, más 1 recorte de diario.
    [11.] 3 folios manuscritos.
    [12.] 19 folios manuscritos, más 2 artículos de diarios.
    [13.] 2 folios manuscritos.
    [14.] 9 folios manuscritos.
    [15.] 6 folios manuscritos, más 1 folio a máquina.
    [16.] 34 folios manuscritos, más 2 fichas, más 4 folios de ejemplos manuscritos musicales, más 3 folios a máquina, más 1 recorte de diario, más el folleto de Barbosa Lessa "Índice do Arquivo de danças brasileiras".
    [17.] 17 folios manuscritos, más 1 ficha intercalada.
    [18.] 39 folios a máquina con copia, más 15 folios manuscritos, más 6 fichas, más 5 ilustraciones musicales sueltas.
    [19.] 1 cuaderno de apuntes de 19 folios, más 1 folio suelto de apuntes, más 1 ficha suelta, más 11 folios manuscritos.
    [20.] 0 folios.
    [21.] 38 folios manuscritos, más 1 folio a máquina con 1 copia.
    [22.] 16 fichas, más 1 folio con copia a máquina de una noticia del 22-ag-1882, más 19 folios manuscritos sueltos, más dos folletos: "Gabino el Mayoral" de Enrique García Velloso y "Salón del baile" de Marcelo Vignali, más tres carpetines sin contenido, más 5 cartas a máquina, más 1 folio de ilustración musical, más 21 artículos de diarios, más 1 partitura de 1 folio de "La paloma" de Yradier, más 1 folio manuscrito suelto.

[23.] 31 folios manuscritos.
[24.] 29 folios manuscritos, más 1 recorte pegado, más 1 copia a máquina de una noticia del 13-jul-1879, más 16 páginas del libro de Carlos Vega "El origen de las danzas folklóricas" (impreso: p [193] a 208).
[25.] 1 folio manuscrito de un proyecto al parecer abandonado de un esquema para "Los orígenes del tango argentino", más 11 folios de partituras impresas "Véritable tango argentin" editado en París por E. Jouve, más 2 folios de papel pautado con apuntes musicales en la página 1 del folio 1.

ESTUDIOS PARA

LOS ORÍGENES DEL TANGO ARGENTINO

El tango argentino [20]

El tango argentino es un episodio coreográfico-musical que germina y se abre en una de las antiguas corrientes de la danza occidental. Cronológicamente es un hecho "fin de siglo"; pudo desarrollarse sólo una vez y únicamente en la segunda mitad del siglo XIX. Geográficamente sólo pudo darse entonces en la ciudad de Buenos Aires. Como danza concreta y definida tiene tres momentos decisivos: el de la formación; el del lanzamiento en París; el de la imposición universal, con fuerte lucha en su patria. [21]

---

20. Tal como se explica en las Palabras previas, todas las notas al pie son del revisor C. A.
21. Este texto es apenas un primerísimo bosquejo, bajo el título "Ubicación del tango en el panorama histórico universal", en una anotación manuscrita de una breve carilla (el "1/2 folio" a que hace referencia Ayestarán, guardado en la carpeta para el capítulo "El tango argentino en el panorama histórico universal"). En otro lugar del archivo, y bajo el título "El tango argentino", aparece una página mecanoscrita, redactada aparentemente por Vega para otro trabajo. Si bien presenta puntos redundantes con algunos pasajes del libro, pensamos que es útil transcribirla a continuación:

    El tango argentino merece capítulo especial. Para una explicación de la importancia que le atribuimos es necesario poseer un mínimo de nociones y antecedentes.

    Ante todo, hubo en todo tiempo un repertorio universal. Hoy, con la facilidad de las comunicaciones, ese repertorio es más universal, si puede decirse así. El vals, por ejemplo, se baila en los cinco continentes. Hay, por otra parte, danzas folklóricas que son locales. Todos los países las tienen, y algunas, como las españolas, son ejecutadas en todas partes como espectáculo. Pero el repertorio universal no es eso: las danzas universales son propias de cada joven danzante del mundo; las aprende sólo de verlas o en las academias y las puede ejecutar cuando oye la orquesta en cualquier salón de cualquier país.

    Ese repertorio universal está formado por una misteriosa selección colectiva que se realiza en los altos círculos universales de la moda coreográfica, y el triunfo de una danza depende de innumerables circunstancias. El mundo cuenta con unas cien naciones civilizadas. Apenas diez o doce de esas cien han logrado el raro triunfo de colocar una danza propia en el repertorio universal (Francia, el minué; Inglaterra, la contradanza; Alemania, el vals; Bohemia, la polca; Polonia, la mazurca; Brasil, el maxixe; Estados Unidos, el fox-trot, el shimmy y otros; etc.). La colocación de una danza argentina -el tango- en el repertorio universal mediante un avasallador triunfo en París en 1912-1913 es, sin ninguna duda, el acontecimiento más grande de la historia coreográfica menor de la Argentina, y su magnitud es tal, que no se vio posibilidad alguna después ni hay perspectiva de una nueva hazaña de tal índole.

    Sin embargo, el tango argentino triunfó en el mundo a pesar de la guerra cruel y pública con que trataron de impedir su expansión nutridos círculos argentinos, y una vez - entre muchas - nuestros compatriotas residentes en una ciudad balnearia europea, asistentes a un concurso universal de la danza, se confabularon para votar contra el tango y consiguieron que no obtuviera el primer premio. Ganó el segundo.

PRIMERA PARTE
LAS ESPECIES HOMÓNIMAS Y AFINES [22]

Zango
Tambo
Tango [23]

Las milenarias corrientes de danza se perciben sólo en la realización de cada especie. No vemos "danzas"; vemos una o más parejas que aparecen de pronto y que, en la grata empresa de realizar una coreografía –la coreografía de una especie–, desarrollan el correspondiente repertorio de imágenes en serie durante pocos minutos, y desaparecen dejando en la

22. En el plan de Vega adjunto a la carta de Ayestarán a Angelita Vega de Horne reza "Las especies homónimas o afines". En su inventario, Ayestarán escribe "Las especies homónimas y afines", de acuerdo al título puesto por el propio Vega en su manuscrito, en el que la "o" ha sido sustituida por la "y". Este capítulo fue publicado, con algunos errores surgidos al mecanografiarlo, en el Nº 101 de la *Revista Musical Chilena* (VII/IX-1967), con este último título.
23. Texto manuscrito de Vega.

memoria del espectador un recuerdo de instantáneas confusas o distintas, y en la mente de los propios bailarines el formulario potencial de coreografías que en otro momento presidirá la externación de otra variante de la misma o de otra especie. No hay "danzas"; vemos la momentánea expresión de cada una: el minué, la contradanza, el vals, la polca, el tango. Las cadenas milenarias [24] se reconstruyen históricamente por las realizaciones fugitivas de esas especies que viven entre generaciones de bailarines medio siglo, uno, dos siglos, y mueren cuando cambia el contorno social que las engendró. [25]

No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue *una coreografía*, y esa coreografía es porteña y argentina sin ninguna duda. Ya veremos quiénes la hicieron y cómo; pero desde ya, no los africanos, porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión.

Lo que los aficionados han pretendido atribuir a los africanos es el *ritmo* del acompañamiento, con o sin las fórmulas rítmicas melódicas y las estructuras de los períodos. Pero esto no es el tango argentino. Lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreográfica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y con su universalización. Comparte su ritmo (su ritmo antiguo) con varias otras especies. Logra después notables características melódicas y pierde su viejo ritmo.

La palabra "tango", probablemente africana, anda en cosas de música y danza y fiesta desde los tiempos de la colonia. La acompañan otras muy semejantes: "zango", "tambo"... Si un filólogo consagrara su vida a esclarecer la vida de esas palabras y nos comunicara sus resultados, no adelantaríamos absolutamente nada en la averiguación de los orígenes melo-rítmicos y coreográficos de la danza llamada "tango". Se necesita muy poco para comprender que se trata de órdenes distintos. La eventual relación de la cosa y su nombre requiere finas discriminaciones del profesional. Ni ahora ni nunca nos hemos ocupado de las palabras con afanes filológicos, pues es necesario respetar a cada especialista en sus dominios. Lo que nosotros hacemos es aclarar acepciones y delimitar alcances con el solo objeto de evitar confusiones.

---

24. Anotación en el margen: "familias de especies".
25. Aquí Vega deja espacio en blanco en su manuscrito, o bien como diferenciación de bloque de unidad temática o bien previendo un eventual complemento posterior. Esta situación se repetirá varias veces en el transcurso del trabajo, y dejaremos constancia de ella en cada caso.

Hay muchas palabras africanas que nombran cosas no africanas [26]; hay muchas palabras españolas que designan cosas no españolas [27]; hay muchas palabras americanas que se aplican a cosas españolas. Es una prueba de ignorancia pertinaz la insistencia en determinar la procedencia o el origen de una cosa por el nombre que lleva, sobre todo cuando se ignora la filología y lo demás, que es lo corriente. [28]

La danza que nos ocupa es, primero y principalmente, una entidad coreográfica característica que se realiza al son de una música también característica, frecuentemente con versos comunes muchas veces reconocibles por sus temas y hasta por su vocabulario. Los tres –la danza, la música y los versos– se nombran con la sola y misma palabra "tango". El danzante realiza su tango –la versión coreográfica–, el compositor produce su tango –la melodía con su acompañamiento– y el poeta escribe su tango –los versos–. Juan bailó un tango, Pedro tocó un tango, Luis escribió y recitó un tango. Las tres cosas pueden presentársenos independientemente (la coreografía en forma ocasional). La realización simultánea y concordante de las tres también se llama tango; son el tango por excelencia.

Pero el tango argentino es un hecho de "fin de siglo", y hay muchos documentos que nos dan esa palabra y sus variantes mucho antes, hasta en el siglo XVIII, pues no debemos contar la voz anticuada "tango" medieval –primera persona del presente indicativo del verbo "tangere" (yo toco)– porque no es de esos círculos, tiempos y asociaciones de donde nos viene la palabra tango. [29]

La más antigua de las voces afines se nos dio en el periódico limeño *Mercurio Peruano* del 16 de febrero de 1792. Está en la notable "Carta sobre la música" (tomo IV, página 114) y se refiere a un *son* o cancioncita en estos términos: "Ese otro sonetillo que llaman el *zango*, está lleno de las mismas transiciones que el Yaraví", etcétera. Y en el mismo periódico (tomo IV, p. 108), se dice que su carácter es "el de el descamino y el deleyte".

La palabra "tambo" es también colonial y lejana. Se nos presenta, antes, en su vaga acepción de venta, posada, paradero, ramada, abrigo (de material), casita; finalmente, un sitio, un lugar, fiesta, o baile (sarao). A mediados del siglo XVI Felipe II mandó que se hicieran "tambos" en los caminos para ayudar a los caminantes. Décadas después, ya en el siglo XVII, el Virrey Fernández de Córdoba mandó reedificar los "tambos" que se iban destruyendo en los caminos.

---

26. Vega deja un espacio en blanco –a llenar después– entre "africanas" y este punto y coma.
27. Otro espacio en blanco a llenar después.
28. Nuevo espacio en blanco, esta vez extenso, luego del punto.
29. Nuevo espacio en blanco.

Los diccionarios se trasmiten esa acepción: *"Tambo* (Del quichua *tampu*) m. *Col., Chile, Ecuad. y Perú.* Venta, posada, parador | | *R. de la Plata.* Vaquería. *(Diccionario enciclopédico abreviado,* Espasa-Calpe, 1945.)

También en Montevideo, Uruguay, se empleó la voz "tambos" con la acepción expresa "bailes de negros" (sitios de baile) en 1807. [30]

Veamos, por fin, la palabra "tango" [31] . Tal como "tambo", la voz "tango" significa el paradero, la ramada, o el lugar y la fiesta que se hace en ese lugar; además, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas. Pero lo notable de esta voz es su tendencia a referirse principalmente a cosas del ambiente popular americano, y cuando el ambiente popular es casi por completo africanoide, como en lugares del Brasil, Venezuela, Colombia, etcétera, la palabra "tango" se aplica a las cosas de los afro-americanos. Esta voz es muy vieja en el continente, y es muy probable que su origen sea africano; lo cual no quiere decir que sean africanas las cosas que se nombran con ella.

Hacia 1800 la palabra reaparece en un documento porteño con esa amplia acepción de lugar del baile de negros. Se lee en un documento que exhuma Ricardo Rodríguez Molas: un inventario y tasación de una casa de reunión de morenos llamada "Casa y Sitio del Tango". Comenta el autor citado: "Recordemos que pocos años antes se designaba al lugar similar con la palabra «tambo»". Como vemos, todavía la voz «tango» no designa ninguna especie coreográfica particular; nombra la fiesta, el baile, el sarao. "Casa y Sitio del Tango" es casa y sitio de las diversiones, de las reuniones, de la fiesta.

En Montevideo nos encontramos de nuevo con la voz "tango" y –ya lo anticipamos– "tambo", aplicadas, no a "un baile determinado", sino "al baile", al sarao, reunión o fiesta de negros. En 1807, el Cabildo de Montevideo decide (modernizamos la escritura): "Sobre tambos bailes de negros. [...] Que respecto a que los bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohíban absolutamente dentro y fuera de la ciudad, y se imponga al que contravenga el castigo de un mes a las obras públicas." Pero en el índice se escribe "tangos" en lugar de "tambos".

En 1816 el nuevo Cabildo de Montevideo emite otro bando: "Se prohíben dentro de la ciudad los bailes conocidos por el nombre de tangos, y sólo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta [...]".

---

30. Breve espacio en blanco. Vega escribe "como veremos enseguida", en relación con la cita que haría más tarde de *La música en el Uruguay* de Ayestarán. El Cabildo y el gobernador Elío toman el 26 de setiembre de ese año una resolución titulada "Sobre tambos bailes de negros", que menciona Vega poco más adelante.
31. Con esta oración, se inicia una parte mecanografiada.

Hacia 1830 asciende la palabra "candombe" para designar la fiesta y la danza principal de esa fiesta, y las prohibiciones se renuevan maltratando los "bailes denominados *candombes*, con el uso de tambor." Sólo se permiten afuera, frente al mar. Debe haber sido lindo. [32] (Sobre estas notas uruguayas, cf. Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, vol. I, Montevideo, 1953, pp. 68-71.)

Pero en todos los casos precedentes la voz "tango" significa "tambo", es decir, lugar, sitio, fiesta, sarao; nunca una danza particular. Sin embargo era de esperar que la palabra "tango", tal como en muchos otros casos (fandango, milonga, pindín, etcétera) se hubiera aplicado también a "una danza determinada", y esto ocurre desde fechas muy lejanas.

Décadas hace que Gabriel Saldívar encontró en el Archivo General y Público de la Nación, de México, una denuncia presentada a la Inquisición contra el *son* "El Torito", hecha en Veracruz en enero de 1803. La parte de la denuncia que se refiere a esta canción y danza dice así: "Pero tenemos la desgracia de oír entre la gente plebeya de esta ciudad y pueblos comarcanos otro son nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango, que no he visto bailar [...]".

Le han explicado la danza al denunciante personas de conciencia. Lo bailan un hombre y una mujer: "ésta regularmente es la que sigue el ademán de torear, como el hombre de embestir; la mujer provoca y el hombre se desordena; el hombre todo se vuelve cuernos para embestir a la toreadora, y la mujer toda se desconcierta o se vuelve banderillas para irritar al toro [...]".

Saldívar comenta: "En su primera parte hace derivar este son del antiquísimo tango, el que bien puede ser el tango gitano o el tango etíope [...]". (*Historia de la música en México*, México, 1934, pp. 292-293). Hubo y hay un viejo tango gitano en Andalucía; no conocemos el tango etíope. Nos limitaremos a decir que la música del torito es europea, y españoles el tema coreográfico y la danza misma.

Si en 1803 se habla de un tango "antiquísimo", bien podemos admitir que hacia 1750 había una danza que se llamaba tango; por supuesto, una danza que probablemente no tiene nada que ver con los tangos posterio-

32. Este párrafo aparece mecanografiado en el pasaje entre dos páginas, y ese pasaje se presenta en dos versiones. En la –al parecer– primera versión, tachada, en vez de "Debe haber sido lindo" Vega ha escrito "¡Qué hermosura!". Los cinco párrafos que siguen, no tachados, pertenecen a esa página. En la –al parecer– segunda versión, aparece otro texto en lugar de estos cinco párrafos. Transcribimos ese párrafo diferente (que se inicia con "Ya no interesa una búsqueda especial") a continuación, tras un texto manuscrito (que finaliza con "Nótese que «tango» es también la reunión o fiesta, como cien años antes").

res. Aquí estamos hablando de la palabra "tango", especialmente en cuanto se aplica a las danzas.

Debe haber otras menciones en el siglo XVIII[33]. Fuera de ésta, no tenemos otras hasta la mitad del siglo XIX. El registro autorizado de significaciones es sumamente tardío. El *Diccionario de la Real Academia Española* nos da otras acepciones: "Reunión y baile de gitanos." (1869) y "Fiesta y baile de negros o de gente del pueblo en América. Música para este baile." (1899). Nótese que "tango" es también la reunión o fiesta, como cien años antes.[34]

Ya no interesa una búsqueda especial, sin duda fecunda, de prohibiciones posteriores[35]. Nos hemos referido antes a ellas, al reconocimiento oficial de las sociedades africanas e incluso al ocasional beneplácito superior en tiempos de la dictadura (1835-1852)[36]. En cambio nos importa comprobar la extensión de la voz "tango" a las agrupaciones o comparsas de negros. Se ve en un tardío decreto del Alcalde Municipal de La Habana que, en 1900, prohíbe el desfile de los africanos: "2º Queda igualmente prohibido que transiten por las calles de esta ciudad las agrupaciones o comparsas conocidas con el nombre de *tangos, cabildos* y *claves*, y cualesquiera otras que conduzcan símbolos, alegorías y objetos que pugnen con la seriedad y cultura de los habitantes de este país."

El tango gitano[37]

En su edición de 1869, el *Diccionario de la Real Academia Española* nos da: "*Tango* (de Tángano). Reunión y baile de gitanos." Esto mismo repite en la edición de 1884.

De lo que no podemos tener absolutamente ninguna duda es de que existió un tango gitano. La Academia, que siempre fue parsimoniosa y tardía, no nos habría dado jamás un tango inexistente. Por lo mismo, debe-

33. Retomamos aquí el texto manuscrito. Se trata de lo no tachado de una página en la que lo tachado está recogido por Vega en las páginas mecanoscritas que ya hemos transcripto (ver texto desde "Veamos, por fin, la palabra «tango».").
34. Anotación de Vega: "De María 1880? Ayestarán / Tango 76". Se refiere a la reiterada aparición del término "tango" en un texto publicado en 1888 por Isidoro De María ("El recinto y los candombes". En: *Tradiciones y recuerdos. Montevideo antiguo*, libro II. Imprenta Elzeviriana, Montevideo), que cita Lauro Ayestarán en *La música en el Uruguay*, vol. I (Sodre, Montevideo, 1953, pp. 76-77).
35. Volvemos al texto mecanoscrito.
36. Se refiere al parecer al contenido previsto para el numeral 9 ("La gran corriente afroamericana") del plan general. Si es que Vega llegó a escribir esa mención dentro de este capítulo, la página correspondiente falta en el archivo.
37. Se transcriben aquí las tres páginas manuscritas que menciona Ayestarán en su inventario, cotejadas con una versión mecanografiada que Ayestarán no consigna, y que es aparentemente del propio Vega.

mos estar seguros de que este tango de 1869 es anterior a 1850. La edición precedente, de 1734, no registra la voz tango [38].

José Otero, profesor de danzas desde 1872, radicado en Sevilla, "verdadera autoridad", como dice su prologuista, nos aclara cosas: "Fueron conocidas dos clases de *tango*, uno que se llamaba el *tango gitano*, muy flamenco, y que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia, y el otro que le decían el *tango de las vecindonas* o *de las corraleras"...*

Nadie imagine el "indecente" tango gitano como danza de impúdica pareja abrazada. Lo bailaba una mujer sola, una mujer de fuego, y la indecencia consistía en moverse como no hay que moverse en la danza, sino en el fuego.

Enrique Gómez Carrillo, el gran cronista español [39] , lo describe así en 1914:

> "Hay, sin duda, un tango terrible y magnífico que es, no sólo la pantomima del amor, cual otros muchos bailes, sino la imagen palpitante del espasmo. Es el tango español, hecho de sobresaltos, de temblores, de crispaciones y de agonías voluptuosas. Pocas noches ha, en pleno centro de Buenos Aires, en un teatro de los más elegantes, ante una concurrencia distinguidísima, vi a una muchacha de Sevilla que bailaba tangos flamencos. Era un bello espectáculo, seguramente, ante el cual, sin darse cuenta de ello, la asistencia embriagábase de voluptuosidad."
>
> "En su menuda persona –dice más adelante– palpitaba todo el instinto sagrado del amor puro y salvaje, y su belleza anillosa, estremeciéndose a impulsos de un instinto indomable, ponía, cual una hostia púrpura, en los labios de sus admiradores de una noche, la sublime sensación de lo que no cambia nunca: del deseo, del placer, del vértigo..."
>
> (*El encanto de Buenos Aires*, Madrid, 1921.)

Nadie diga que esta técnica española de las contorsiones intencionadas es africana - del África negra, del África central -, porque los documentos la reconocen siglos atrás hasta en fechas medievales. Ésta es una de las concepciones de la danza que introdujo el Oriente en Europa, una de las formas en que llegan a nuestros días los ecos tardíos de las danzas de fecundidad prehistóricas. [40]

---

38. Se da aquí un error o una errata que Vega no ha tenido tiempo de subsanar. Antes de 1869, ha habido ediciones del DRAE en 1852, 1843, 1837, 1832, 1822, 1817, 1803, 1791, 1783 y 1780.
39. Lapsus de Vega: Enrique Gómez Carrillo era guatemalteco.
40. Extenso espacio en blanco.

En fin, hubo un tango gitano y tuvo su importancia. Don Pedro Henríquez Ureña nos dejó haber conocido una página llamada "La jalousie", del compositor danés Niels Gade, que aclaraba su especie así: "Habanera o tango gitano". Si no fuera por la calidad del ilustre testigo, habría que dudar.

El tango cubano
El tango americano[41]

El tango cubano es el primer tango de esta familia rítmica que, sin ascender a los salones del mundo, adquiere, sin embargo, notable difusión por toda la América Latina, por Portugal y por España mismo, donde las andaluzas le aplican coreografía individual y fuego interior. Por esta dispersión ha merecido el nombre de "tango americano" y, por su tiempo, fue primero danza de "pareja suelta" –dos bailarines separados y enfrentados–, y, sin duda, de pareja enlazada, al fin de su carrera.

El tango americano anduvo largo trecho al lado del tango español y de la "danza" (de la "danza habanera") y padeció con ambos los inconvenientes de la confusión. Todos identifican estos ritmos binarios más o menos quebrados con la imagen de los negros; y tienen mucha razón. Los negros del África central no conocieron los otros ritmos –los ternarios– y como siempre fueron los mejores rítmicos, adoptaron y desarrollaron en todas partes las fórmulas binarias y las estructuras cuaternarias europeas, sin perjuicio de las propias suyas, que en muchos lugares conservan hasta hoy como para documentar la diferencia.

El tango americano es también de la primera mitad del siglo XIX[42]. El *Diccionario Nacional* de Ramón Joaquín Domínguez (Madrid, 1853) nos da la siguiente nota sobre el tango americano: *"Tango*. v Tángano | | *Americano*: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo, en estos últimos tiempos."

Si pensamos en los años que debió requerir al autor la redacción de los dos volúmenes de su diccionario, y notamos que el tango se hizo popular en España "en estos últimos tiempos", admitiremos fácilmente que la

41. El manuscrito de Vega consignado por Ayestarán (19 páginas, que son en buena medida una sucesión de fichas no definitivamente estructuradas, de las cuales faltan dos –ver nota 44–) ha sido titulado primero "El tango cubano". Luego, la palabra "cubano" ha sido tachada y sustituida por "americano". El plan mecanografiado, sin dudas posterior, incluye ambas soluciones (ver página 24).
42. Dice "siglo XIX" en el original. En el manuscrito, Vega tacha aquí una referencia a Davillier. El viajero aparecerá citado más adelante en la versión mecanografiada.

fecha de su llegada es anterior a 1848, pero no mucho. La gran característica para reconocerlo en los documentos es el texto con imitaciones de pronunciaciones negras.

Desde fecha muy temprana se conoció el tango cubano o americano en Buenos Aires. [43] Hacia 1857, los actores de zarzuela y comedia Ramos y Giménez "cantan un *tango americano*, tiznados como negros y bailan danzas típicas de negros" –dice Vicente Gesualdo (*Historia de la música en la Argentina*, vol. II, p. 851)–. Ignoramos si tal danza de negros pertenecía a alguna zarzuela, cosa nada rara.

El diario *El Nacional* de junio 30 de 1856 comenta la representación de la versión dramática de *La cabaña del Tío Tom* y del tango cubano que lo ameniza. Dice: "En vista del agrado causado por el drama la empresa se ha resuelto a repetirlo mañana jueves. Creemos que no habrá inconveniente en que el coro de negros cantase el tango a toda orquesta. La coplilla tarareada por Ramos y Giménez [actores] que tanto hizo reír, indica suficientemente que aunque de negros, como no lo son sino de comedia, el tango completo habrá de gustar al público." [44]

Charles Davillier en *Voyage en Espagne* escribe (1862) que "una veintena de andaluces de pintoresco vestido y tinte bronceado [...] escuchaban a un *grand gaillard* que cantaba con voz lenta y nasal los couplets del *Tango americano*, una de las canciones más populares de Andalucía". Davillier habla de una fiesta a la que asistió en el barrio de Triana (Sevilla) y que en cuanto nos interesa dice:

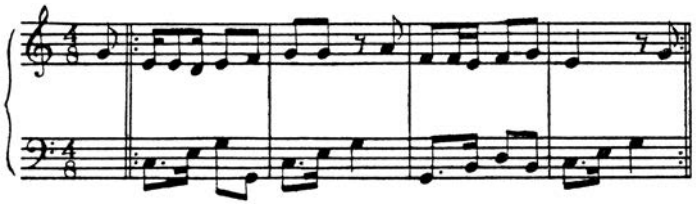
> "El turno de las danzas no tarda en volver y una joven gitana, de piel cobriza, cabellos crespos y ojos de azabache –como dicen los españoles– danza el *tango americano* con un ardor extraordinario; el tango es una danza de negros de carácter muy brusco y fuertemente acentuado; se puede decir otro tanto de la mayor parte de los aires que tienen el mismo origen y especialmente de aquélla que comienza con estas palabras: "¡Ay! ¡Qué gusto y qué placer!", canción tan popular desde hace algunos años como el tango." [45]

---

43. Las dos oraciones que siguen constan en una hoja-ficha separada, el resto de cuya superficie está en blanco.
44. Espacio en blanco. Faltan las dos siguientes páginas inventariadas por Ayestarán. Para su reconstrucción, hemos depositado nuestra confianza en la transcripción a máquina realizada en 1967/1968 por el equipo de musicólogos de la UCA, teniendo presente una ficha y un manuscrito anterior incompleto de 4 páginas preparado al parecer por Vega para una conferencia.
45. En el texto destinado a una conferencia al que hicimos referencia en llamada anterior, Vega escribe:

El tango que menciona Sarmiento en un artículo titulado "Los minstrels" [46], que escribió y publicó en *El Nacional* del 12 de julio de 1869 siendo presidente de la República, también es el tango cubano. Sarmiento había admirado en Estados Unidos a esos grupos de juglares negros, pruebistas y cantores, que se llaman *minstrels* y, en atención a una gran actriz amiga, tomó el tema: "[...] con elementos tan simples como los griegos con la lira, y los verdaderos negros con la marimba, el candombe o el *tango*, nos divertimos." (Léase el artículo de Mauricio Rosenthal "Sarmiento, Adelaida Ristori y una expresión del folklore yanqui" en el diario *La Nación*, 8 de setiembre de 1963.) Suponemos que esta vez la voz tango no se refiere al instrumento musical.

Circula por los ambientes del espectáculo en Buenos Aires una melodía seudo africana orlada de tradiciones. Representa el candombe y los africanos en todas las ocasiones y ha subido al escenario o descendido a las pistas en acciones teatrales de la segunda mitad del siglo XIX y hasta en tiempos de Rosas. Esa melodía es antigua, pero no negra. Es, seguramente, un *tango americano*. Véase:

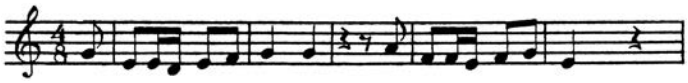


¿Y este tango americano? Este tango americano es de Cuba, de La Habana, y no es otra cosa que la habanera. Los andaluces, que tienen su tango desde antes, le llaman "tango" al cubano por la identidad del ritmo. Naturalmente, no es una danza de negros. Como coreografía, baila una mujer sola con pandereta o castañuelas y hace los característicos movimientos del baile andaluz; como música, el ritmo, la forma y el texto son europeos. Un matiz de ese tango es africano o afroamericano: el estilo, y no es poca cosa, porque es como una fuerte mano de pintura.

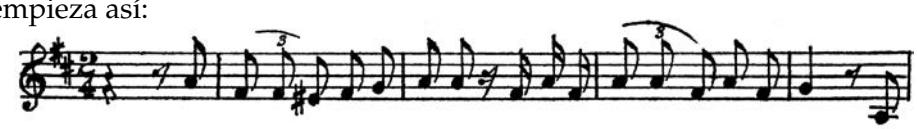
Es probable que alguien se pregunte cómo sabemos nosotros qué es y no es el tango americano que vio Davillier en 1860. Contestamos: en primer lugar, por la documentación histórica que respalda siempre nuestras afirmaciones; en segundo lugar porque tenemos en nuestro archivo el tango americano, y ahora lo vamos a oír. Toda persona que conozca el sentimiento lánguido de la habanera y sus fórmulas melódicas características, reconocerá todo eso en la primera parte del llamado tango americano. Se trata de un tango americano hecho en España y el autor sigue la costumbre española –la inadecuada costumbre– de escribir esta especie en compás ternario; pero como la habanera usa mucho del tresillo, el error se disimula un poco. Le he pedido a la señorita A. F. que ejecute ese tango tal como dice el viajero que lo tocara: *très saccadé et fortement accentué*; muy picado o *staccato* y fuertemente acentuado.

46. Regresamos aquí al original manuscrito de Vega.

Como se comprenderá, todos sus elementos – forma de frase, rítmica, armonía ínsita – son españoles y europeos, aunque esta melodía en particular haya sido creada en América o compuesta a su modo en cualquier parte. Nada africano. La encontramos en una publicación española, "Para la historia de la música popular", del gran investigador Julián Ribera, y el autor nos dice que se cantaba en España con otra letra "según recuerda mi esposa haberla cantado, cuando era niña, como canto de rueda"… Y la esposa de don Julián era niña alrededor de 1866-1868, de acuerdo con nuestra información. La ronda infantil de Valencia que reproduce Ribera es, casi nota por nota, el supuesto "candombe" porteño:



Y Eleanor Hague publica en su colección de 1917 (*Memoirs of the American Folk-Lore Society*, volumen X, p. 34) una canción mexicana que empieza así:

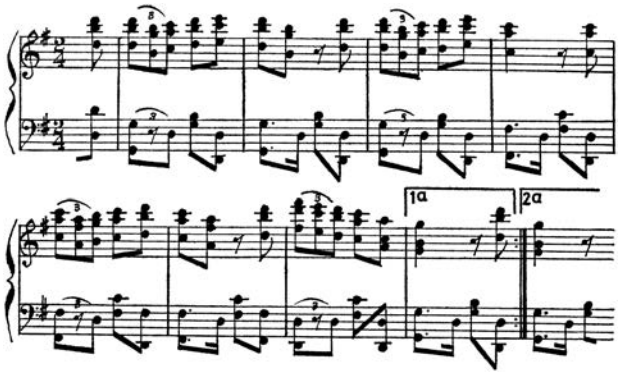


Otra versión, mucho más semejante a la porteña, se cantaba en México con el texto:

"Un tango caranc-un-tango"

Nuestra impresión - y creemos no equivocarnos - es que esta canción es un tango americano (cubano) tan popular en España ya a mediados del siglo XIX, como hemos visto.

Todo esto acude a nuestra memoria con motivo de la canción *El negro Schicoba.* Vicente Gesualdo halló un ejemplar de la versión para piano impresa, en manos de una nieta del autor José María Palazuelos. Consta que la estrenó el actor Germán Mackay con letra suya el 25 de mayo de 1867. Seguramente es una recreación pianística a base de un tema de *tango americano*. Véase la característica segunda parte:



La semejanza de su tema con el de la anterior, lo identifica con esa especie cubana.

En el año 1870 la compañía de Rafael G. Villalonga dio en Lima la zarzuela en un acto *Por un inglés*, con música del maestro Mariano Vásquez. Se ejecutaba en ella un tango titulado "El guachinanguito", y se aclaraba que era un "tango cubano". Esto nos recuerda que en la *Colección de Folklore*, suma de tradiciones orales que formaron los maestros argentinos en 1921, hay un "tango americano" que un informante del sur de la provincia de Buenos Aires conservó en la memoria:

"Guacharandingo, marcha;
Guacharandingo, va;
Guacharandingo, vuelve,
Nenguito malo no volverá.
[...]
Nenguito malo
Me dijo a mí
Que de la Habana
Se quiere ir."
etcétera. [47]

Es probable que guacharandingo sea deformación oral de guachinanguito [48] y, si no, se trata de un tango americano difundido por la zarzuela española y conservado en la campaña argentina por tradición.

Conservamos en nuestro archivo una gran página, casi un cartel, en que están impresos los versos del repertorio que desarrollaba –lo dice el encabezamiento– la:

"Sociedad musical
La africana
carnaval de 1870."

---

47. En una hoja manuscrita, Vega ha fichado una escena de *El proceso del can-can*, "revista fantástica de bailes" de Amalfi (Rafael María Liern), música de Barbieri (1873), en la que un "coro de negros" canta, mientras "salen varios negros y cuatro bailarines, negros también":

"Guachindanguito
buscando viene
guachindanguito
buscando va
la guachindanga
que con el negro
quiera un ratito
coletear."

Vega anota al margen: "tango?".

48. Vega escribe "Si guacharandingo es deformación oral de guachinanguito". Nos hemos permitido corregir en función de la concordancia con lo que sigue.

Trae diez poesías, por excepción en castellano puro, casi todas para ser dichas por negros. Entre varias "canciones" hay seis de especies determinadas: habanera, vals, dos marchas, chotis y tango. Escogemos versos.

Dice la habanera: "Esclavo, niñas mías/Del África he venido"; el vals: "Muchachas yo soy un negro/Todo azúcar, todo miel"; el chotis: "De nuestra patria africana/No extrañamos el calor"; en fin, el tango trae, como casi todos los otros, un estribillo angosto: "Bueno es negrito/Que andes con pausa/Que si no... loco/Te volverás". Como es natural estos negros enamorados y cantores eran blancos. ¿Es necesario aclarar que se trataba de un tango cubano?

Con nostalgia recordaban quienes los oyeron a aquellas compañías de bufos habaneros y bufos cubanos [49] que a fines del siglo XIX representaban sainetes y cantaban canciones populares. De hacia 1880 es una que decía:

"Pero Manuela, Manuela
por Caridad
bailá este tango conmigo
y llevame al hospital."

Otra vez se trata de un tango cubano o americano. O habanero. En *El Correo de las Niñas*, Nº 13, de octubre de 1876, bajo el título de "Tango habanero", hay uno que empieza:

"Doña Petrona vieja coqueta" [50]

No fue rara la adopción del tango americano en las zarzuelas, y aun fue número coreográfico de teatro. El Comercio de Lima anuncia el 21 de febrero de 1883 la zarzuela *Por amor al prójimo* o *Mueran los negreros* y expresa que "se bailarán tangos y danzas cubanas". El mismo diario da la cartelera del teatro de Lima el día 31 de octubre de 1886: "Teatro: Baile del tango cubano «El negrito» y «La Guajira» por la pareja Expert-Vadillo", bailarines españoles durante largos años avecindados en Lima". (Datos de Rodolfo Barbacci). [51]

El tango cubano (o americano) tuvo su momento de popularidad en España, y hasta pareció más representativo de Cuba que la habanera misma. En la revista española *Las provincias*, de Lastra-Ruesga-Prieto y el maestro Manuel Nieto, que se estrenó en Madrid el 28 de abril de 1888, el tango americano se baila en escena. Como se comprenderá, es una mujer sola quien lo baila en primer plano, y de ahí las contorsiones hispanizadas. Ciu-

49. Nuevamente sic. Como se observará unas líneas más adelante, Vega está diferenciando lo cubano de lo específicamente habanero.
50. Espacio en blanco.
51. Espacio en blanco.

dades, como Madrid, y edificios, como La Giralda, son personajes. Un criado anuncia: "¡La Isla de Cuba!" Entra la Isla con cuatro lacayos negritos, ataca la orquesta y canta la Isla:

"La tierra americana
abandoné
por dar a madre España
mi amor y fe."

Todos le dan la bienvenida y al cabo de nuevos versos dice el libreto: "(*Cuba y los cuatro lacayos bailan el aire del tango. Todos siguen el movimiento al compás de la música*.)".

Albert Friedenthal, gran virtuoso del piano, recorrió las Américas en 1882-1885, 1887-1890 y en 1901. Lo interesante es que, aparte sus conciertos, Friedenthal viajó siempre con la atención puesta en la música popular de los diversos pueblos y así consiguió reunir más de setenta melodías iberoamericanas, de segunda o tercera mano, y las informaciones que le proporcionaron los aficionados. De todos modos, la preocupación fue inteligente y los resultados muy útiles, sobre todo teniendo en cuenta la relativamente temprana fecha de su colección. Publicó sus materiales con el título de *Stimmen der Völker* en Berlín, 1911. Friedenthal demostró inquietudes musicológicas, pero concertista y en andanzas, apenas superó las modestas opiniones de sus informantes, en buena parte europeos residentes. No hay para qué decir que, en lo esencial, sus afirmaciones no pueden sobrevivir; sí, en cambio, sus detalles y sus fechas.

Dice: "Los españoles llaman muy a menudo a la habanera también «americana», de acuerdo con su origen, a veces también «tango», pero «tango» no debería jamás ser empleado sino tratándose de una danza negra." (p. IX)

No vamos a negar ahora la general opinión de que la rítmica de la habanera o el tango es africana. Ya hemos demostrado su origen europeo medieval[52]. Friedenthal cree en la influencia africana y lo dice en la misma página. Sólo queremos hacer notar que hay una danza llamada tango, sin duda anterior a la habanera, ya generalizada en América. Es conocida en Cuba, los españoles llaman tango a la habanera y, según el mismo Friedenthal, "sólo en el Brasil se emplea generalmente la palabra tango para la habanera o danza" ("danza" como nombre de una danza). Todo esto es "fin de siglo"; y no se tiene en cuenta el tango argentino. Cuando Friedenthal escribe o retoca su prefacio, en 1911, recién asoma nuestro tan-

52. Vega hace referencia al numeral 7 de su plan ("Los antecedentes medievales"), que no llegó a escribir, y sobre el cual había hecho adelantos en trabajos y apuntes muy anteriores a esta etapa.

go en París, y él le dedica adversarias palabras: "Es necesario también destacar aquí que el llamado «tango argentino», que se procura hacer conocer actualmente en Europa, tiene muy poca originalidad, aparte el ritmo, y nada del encanto de las danzas primitivas hispano-americanas [...]".

El escritor Emilio Bobadilla dice comentando *El dúo de la Africana*: "Esto no es un sainete, ni una parodia, ni siquiera una pieza bufa. Lo repito: lo único bueno que tiene, aparte de Querubini, que tiene gracia a ratos, es la música, muchos de cuyos números saben a *Cuba libre*. En el tímpano del maestro Caballero repercuten [pues] los tangos dulzainos y pegadizos de *Cuba libre". (Solfeo [crítica y sátira]*, p. 177.) [53]

El dúo de la Africana, de Echegaray y Fernández Caballero, se estrenó en Madrid el 13 de mayo de 1893, y ya hemos visto antes alusiones diversas a Cuba fiel o libre. Recordará el lector que por entonces sobrevino la independencia de Cuba, antes provincia de España. [54]

¿Hasta cuándo piensa Espasa-Calpe arrastrar en su *Enciclopédico abreviado* las arcaicas acepciones de *tango* y acumular las posteriores? Dice, en cuanto nos interesa: "Danza americana de origen cubano, según la opinión más general. Desde el punto de vista rítmico es análogo a la habanera, siendo su compás de 2x4 y su movimiento algo más vivo que el de aquélla. Existe una variante muy popular, que es el tango argentino, de ritmo igual al cubano aunque de movimiento más lento".

He reproducido este artículo porque su desconocido autor, que ha oído el tango cubano, considera que su velocidad era mayor que la de la habanera y que la del tango argentino. E idéntica la fórmula rítmica del acompañamiento (corchea puntillada, semicorchea, dos corcheas). El tango cubano fue un tango vivo. [55]

Las precedentes referencias nos muestran de cuerpo entero al tango americano o cubano o habanera, plenamente vivo desde hacia 1840. [56]

El tango africano [57]

Si la palabra "tango" se aplicó a las casas de los negros, a sus patios, a sus fiestas, a sus comparsas, a sus tambores, ¿por qué no había de aplicarse también a sus propios primitivos bailes africanos verdaderos, con su fila de hombres y su fila de mujeres que avanzan hasta tocarse con los vientres? Con todo, ignoramos esta aplicación del nombre, fuera de Cuba.

---

53. Breve espacio en blanco.
54. Espacio en blanco.
55. Nuevo espacio en blanco.
56. Anotación de Vega: "Música 1867/2ª parte de El negro Schicoba/Gesualdo p. 909." Véase "El tango cubano / El tango americano".
57. Original manuscrito de Vega.

Aquí parece que se ha visto una danza negra con un ritmo que no es el del tango. Así nos lo dice, muy de pasada, el musicólogo cubano Sánchez de Fuentes: "Pudiéramos señalar el *tango africano* como un aproximado de la *rumba*, pero en realidad, sólo en alguna que otra obra teatral, en la que aparecen nuestros legendarios esclavos, se oye este ritmo que ellos cultivaban en sus peculiares fiestas./Puede decirse pues, sin temor a equivocaciones –prosigue–, que no está dentro de nuestros aires populares. Fue un baile de la época de la esclavitud, de verdadero carácter africano, que afortunadamente, no arraigó en nuestro *folk-lor*, como por equivocación afirma Friedenthal." (*El folk-lor en la música cubana*, La Habana, 1923, p. 67.)

El tango africano –que fue seguramente remedo informe del tango cubano de la ciudad– debió ser conocido, porque el compositor Jorge Anckermann incluyó una canción, "Siembra la caña", en su obra *La casita criolla* e indicaba "Tiempo de tango africano". Asunto de esclavos:

"Siembra la caña,
siembra la caña,
mira que viene
el Mayoral
sonando el cuero."

Cosa local, pero otra especie con el nombre de *tango* para dar mayor amplitud a las preocupaciones del historiador.

El tango brasileño
El maxixe [58]

El tango brasileño es otra de las entidades que se organizan sobre la base de la antiquísima fórmula europea de acompañamiento, los generales formularios melódicos de la familia y la coreografía de la pareja enlazada. Se forma, por lo tanto, poco después del medio siglo (h. 1860). Mário de Andrade escribió en 1933: "Lo que el brasileño llamó *tango* en un tiempo, no tiene propiamente ninguna relación con el tango argentino". Se refiere a una relación de origen directo. A cierta altura de su marcha, hacia 1870-1880, el tango brasileño recibe un segundo nombre, el de *maxixe*, pero su nombre original, el de tango brasileño, se conserva varias décadas al lado del nuevo. Los colegas brasileños coinciden en que el maxixe procede del tango brasileño –es su continuación–, y algunos ven el ondú entre sus antepasados.

---

58. Original manuscrito de Vega. La propia carátula señala: "Ilustrar con: / Fried. Nº 60 Brasilianischer./Tango de Levy". Luego, al comienzo de la primera página manuscrita, anota: "poner el tango brasileño de *Balli d'oggi*". Se trata de "Consuelo" de G. Grossi, publicado en: Francesco Giovannini: *Balli d'oggi*. Ulrico Hoepli, Milano, 1914.

Coreográficamente el maxixe "fue una danza sensual y muy desenvuelta, que las salas burguesas repudiaron por mucho tiempo como inmoral y que después aceptaron con reservas, aunque para ello la habían obligado a adquirir buenos modales [...]" escribe Oneyda Alvarenga. Se concuerda en que tuvo "una coreografía llena de movimientos requebrados y violentos, muchos de ellos prestados por el batuque y el lundú. Cuando llegó a los salones –es Renato Almeida quien escribe– perdió los pasos y las figuras más típicas, los *remeleixos* [59] acentuadamente lúbricos. En boca del pueblo se dice mucho *quebrar um maxixe*, por danzar un maxixe". Este musicólogo brasileño halló la más antigua referencia al tango brasileño o maxixe en un pasaje de folletín publicado en Río de Janeiro en 1884. Un personaje quiere "*ver isso de maxixe*!" [60], y cuando suena una música, otro baila y después canta:

"No maxixe requebrado
nada perde o maganão!"
etcétera.

Es decir, el tango brasileño con quebrada. Y ya se comprenderá que también las otras danzas en esos ambientes se bailaban con quebrada. Una polca de Alves de Mesquita se llamaba "Quebra-quebra minha gente". Se danzaba la polca arrastrando los pies y con ondulación de cuadriles [61]. Con este nombre o con el de maxixe, el tango brasileño fue vivamente acogido por los compositores populares y algunos de ellos, inspiradísimos –como Fernando Lobo (Marcelo Tupinambá), Eduardo Souto (1882-1942), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), José Barbosa da Silva (Sinhô)– conquistaron merecido renombre.

Pero también los compositores cultos del Brasil infundieron su aliento al tango brasileño. No se puede recordar sin pena durable el nombre de Alexandre Levy (1864-1892), brasileño de San Pablo. Músico nato, artista precoz y técnico de alta formación europea, amó las voces de su tierra y se murió cantando –corazón de pájaro– cuando apenas tenía veintiocho años. Dio jerarquía a la especie. [62]

---

59. Contoneos, requiebros, bamboleos, zarandeos.
60. Vega anota al margen: "Levy / 426".
61. Vega anota en la copia manuscrita: "ver 147 / Luís Heitor / ojo 148 / Isto prova". Se refiere a su libro *150 anos de música no Brasil*. De la página 147 ha tomado "com arrastar de pés e ondulações dos quadris". En la 148 se lee: "Isto prova, apenas, o que já vimos anteriormente: que êsses tangos podiam ser dançados como maxixes, mas que êsse destino ainda não era confessado no título, pelo preconceito que havia contra a dança plebéia, tresandando a álcool e a bodum crioulo." Antes Vega ha escrito al margen un extraño alerta: "Sacar de aquí".
62. Vega agrega: "Publicamos una página de su "Tango brazileiro", escrito en 1890."

Se coincide en que Ernesto Nazareth (o Nazaré) (1863-1934), notable pianista y sobresaliente creador de obras menores, fue quien fijó la forma del tango brasileño –él nunca lo llamó maxixe–. "No fue propiamente un músico popular [...]" (Oneyda Alvarenga). Villa-Lobos le dio nivel para la posteridad: "es la verdadera encarnación del alma musical brasileña" [63]. Y es interesante notar que Luís Heitor dice que probablemente los tangos de Nazareth "seguirán siendo, para los brasileños, lo que son, para las poblaciones danubianas, los valses de Johann Strauss".

Marcelo Tupinambá (1889-1953) escribió tangos o maxixes para canto a los cuales llamó "tanguitos" *(tanguinhos),* impregnados de *"a melancolia da nossa música rural"*. "Matuto" es obra suya. José Barbosa da Silva (Sinhô) (1888-1930), conjugó elementos del tango o maxixe y de otras expresiones análogas y consolidó el *samba* mediante una serie de bellas creaciones. Se considera que el samba carioca deriva del tango-maxixe y que no se diferencia en nada del maxixe con texto. El samba se coordinó en Río de Janeiro hacia 1910-1920, fuera ya de las fechas que nos interesan.

Forzadas las compuertas de París por el tango argentino en 1910 y reconocido el nuevo estilo, otras danzas americanas ascienden con suerte varia y se difunden por Europa. El tango brasileño, con este nombre, tiene escasa resonancia; con el nombre de maxixe conquista muy amplia difusión occidental. En realidad, Europa hizo dos danzas de una.

El tango brasileño ingresa a París en 1912. Dos años después hallamos una de sus versiones europeas en el libro *Balli d'oggi* del maestro italiano Francesco Giovannini. Cinco figuras: avance con paso liso; desplazamiento lateral; un pie avanza, el otro se le acerca, las manos izquierdas en alto formando arco; avance con gran flexión del torso hacia adelante; cuatro pasos adelante.

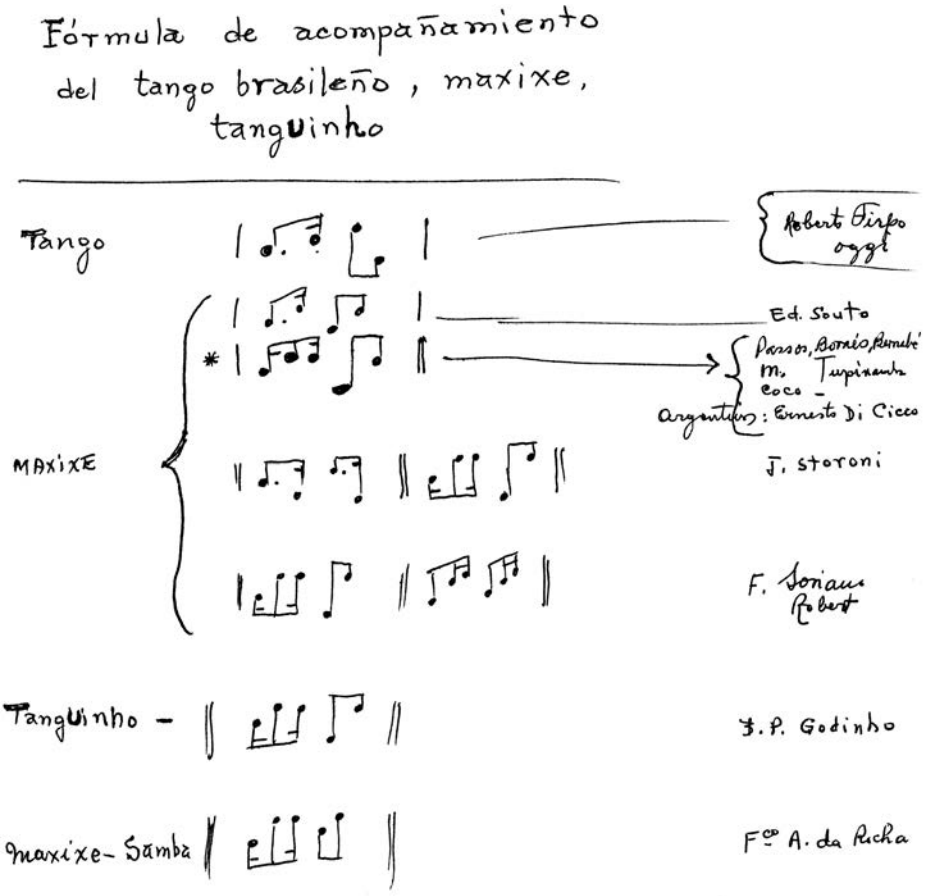
Al mismo tiempo y en el mismo libro aparece la teoría de *la maxixe brasiliana*, ahora totalmente alejada del tango brasileño y del maxixe original. Las principales figuras son ejecutadas por los bailarines con ambos brazos extendidos como para volar, ya él a espaldas de ella, ya los dos frente a frente. Curiosamente, esta coreografía fue adoptada por algunos profesionales americanos, pero el Brasil persistió en su formidable flexión de cintura hacia el lado del pie que avanza, con enlace estrecho y alta tensión rítmica. Por lo tanto, también hubo dos maxixes: el popular y el de salón, el brasileño y el francés, el quebrado y el liso. [64]

---

63. Citado por Renato Almeida (1942).
64. Anotación de Vega al margen: "esperó también en el salto".

En 1918 Marcelo Vignali, residente en el Uruguay, recoge el maxixe en su tratado. Dice: "El furor del Tango despertó a *madame la Machicha* que, entre celosa y envidiosa de tanta gloria, desde sus modestos lares pasó también por las mismas horcas caudinas". Alude a las transformaciones que padecieron las danzas en París. He aquí un sumario de la coreografía que el tratado difundió en el Plata: ocho pasos de two-step con flexión de cintura; manos derechas arriba en arco, otros ocho pasos; el caballero detrás de la dama, otros ocho pasos de two-step con flexión; siempre el hombre detrás, dos pasos a derecha, dos a izquierda; como en la figura primera. Añade el profesor Vignali que en 1918 la machicha resurgió pero más sencilla, "felizmente, quedando suprimidas muchas figuras, que, aunque bonitas, venían parodiadas y exageradas por los *inventores* de salón".

Las fórmulas de acompañamiento de las variantes tango, maxixe, tanguinho, samba, son:



Federico Guzmán, chileno (1837-1885), de una antigua familia mendocina, gran pianista, que actuó en muchas ciudades, incluso en Buenos Aires y Brasil, compuso en 1884 una "Danse brésilienne", tango.

No es necesario decir que, con frecuencia, alternan dos o más fórmulas –incluso algunas atípicas que no reproducimos–. La fórmula oficial del tango brasileño es la clásica primitiva, que también se encuentra en el maxixe (E. Souto); pero la fórmula dominante del maxixe y del tanguinho es la que marcamos con el asterisco. También se ve en el samba. Las otras fórmulas del maxixe suelen alternar con la principal. La escasa trascendencia de la especie bajo el nombre de tango brasileño no alentó a los compositores extranjeros, pero la importancia internacional del maxixe estimuló su creación en todas partes, incluso en Europa.

La danza habanera
La habanera [65]

Musicológicamente, Cuba pertenece en plenitud a las dilatadas áreas del gran cancionero binario medieval en América. Estas áreas son las franjas costeras o los pañuelos insulares que bañan el Atlántico y el Caribe. Recibió Cuba de Europa el cancionero binario (con los otros) y lo prefirió (como los otros pueblos orientales del continente). Hemos dedicado un capítulo a este punto, pero es necesario recordar sus esencias ahora que se trata de palpar en la realidad el poder de los estratos tradicionales contra las invasiones alógenas. Invasiones de cualquier cosa capaz de influencia, susceptible de oposición o simplemente de adopción local con reajuste. Invasiones de cualquier cosa cultural; pero aquí hablamos de música, un poco más de rítmica que de altitudes, porque tenemos que enfrentarnos con la rítmica de la habanera.

Rítmica y coreográficamente, la habanera desciende de la contradanza (inglesa, abierta). Sufre reajuste rítmico en Cuba y sigue, en cuanto a su coreografía, la evolución que conduce desde la pareja suelta interdependiente en las grandes danzas de conjunto, hasta la pareja enlazada que se lanza al predominio universal al promediar el siglo XIX.

Entre la contradanza y la habanera hay dos etapas en que la especie recibe los nombres de "danza" y "danza habanera". "Danza" es simple aféresis de contra | danza. "Habanera" es adjetivo que determina el vago y general nombre de "danza".

---

65. Original manuscrito de Vega.

1) CONTRA | DANZA
2) DANZA
3) DANZA HABANERA
4) HABANERA

La contradanza llega a Cuba poco después de 1700 y con ese nombre reina, junto al minué, en los salones encumbrados, en las salas modestas, en los patios humildes, en las reuniones de la campaña y en los más cerrados círculos africanos [66].

El musicólogo cubano doctor Eduardo Sánchez de Fuentes creía, con Felipe Pedrell, que la habanera se había formado en Cuba y que España había sentido modificaciones externas, y reconocía las danzas cubanas de su línea progenitora. "No hay duda –dice– de que sus ascendientes fueron la *contradanza* y la *danza* [...]."

Carlos Ossorio y Gallardo escribe en Barcelona sobre el filo del siglo una nota sobre la habanera, trasparente en reacciones y añoranza por la isla perdida. Tomamos este párrafo:

> "Una habanera, bailada con la pareja de nuestro deseo, es indudablemente un adelanto del paraíso, y es inconcebible que se haya desterrado de los salones para quedar convertida en diversión y recreo de gentes que no pueden comprender toda la espiritualidad que encierran sus notas, saturadas de misterios que nos hablan de mujeres, de pájaros, de flores, de frutos que fueron nuestros y no supimos conservar." (*El baile*, Barcelona, 1902.)

66. Una pequeña hoja manuscrita de Vega remite a una cita de 1798 de Moreau de Saint-Mery en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier (Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 99): "Los negros, imitando a los blancos, bailan minués y contradanzas".

SEGUNDA PARTE
LAS ESPECIES PROGENITORAS

El lundú [67]

El lundú fue una danza de larga vida, gran dispersión y extraordinaria importancia en la vitalización y resiembra de los formularios rítmicos y melódicos del gran cancionero binario medieval. Como ha ocurrido con otras grandes danzas, su nombre, *lundú*, de origen africano negro, padeció muchas variantes: lundum, lundún, landú, landún, londú, londón, ondú u hondú, alondú...

Recoge elementos coreográficos urbanos en descenso, tal vez hacia 1750, y al cabo de oscura vida en las estancias o haciendas de la costa, asciende a las ciudades, y sus diversos atractivos llevan con su nombre el nombre del Brasil por todas partes de América. [68]

---

67. Original manuscrito. Vega anota al margen (ángulo superior izquierdo) de la primera página: "dibujo Rugendas / mi archivo / mueblecito / 14-59-61-65 / 72-78 / 117, 126, 155, 172 / 189, 190, 219-220, 238, / 296, 346, 369."
68. Espacio en blanco.

Dice Oneyda Alvarenga que "el documento más antiguo de que se dispone sobre el *lundú* en el Brasil es una carta que en 1780 escribió un antiguo gobernador de Pernambuco al gobierno portugués acerca de ciertas danzas de negros brasileños denunciadas al tribunal de la Inquisición. En esa carta, *el lundú* «de los blancos y pardos» del Brasil se compara con los «*fandangos* de Castilla y *fôfas* de Portugal»."

El lundú mismo es antiguo en este país. En el *Compendio* de Antonio Cairón, publicado en Madrid en 1820, hay una breve nota sobre esta danza que él nombra landún (p. 122)[69]: "Baile portugués, de un tiempo ternario, que no consta más que de algunos pasos rastreros, y otros tantos movimientos del cuerpo, que no tienen dificultad alguna, y son algo descompuestos[;] el que baila se va acompañando y marcando el compás con ciertos castañetazos que dan los dedos unos contra otros[.] Le dan varias denominaciones al *landún*, según el movimiento más o menos acelerado que toma su compás, diciéndose *landún* llorado, meneado, y otros, los cuales prohibió el gobierno que se bailasen en el teatro el año de 1814[;] hay otro que se llama landún de la Morroi, por haberlo bailado la primera vez madama Morroi, excelente bailarina francesa."

Como hemos visto, la música del *lundú* es pura música superior europea (síncopa más o menos), pura coreografía europea de salón (quebradura más o menos), y pura poesía tradicional portuguesa o a su imagen (regionalismo más o menos), todo sometido a los estilos brasileños.

La noble inspiración del poeta carioca Domingo Caldas Barbosa (1740-1800), superior a la de sus modestos precursores, elevó la categoría del lundú. Sus deliciosos versos amatorios, simples y directos, en coplas y estribillos, exhumaban formas arcaicas resurrectas en el continente al calor del prerromanticismo americano. Caldas Barbosa era mulato y guitarrista, captó el momento espiritual y triunfó póstumamente con su lundú cantado en los estrados, en los escenarios de América y aun en los altos salones de Portugal. Idéntico fenómeno se producía al mismo tiempo en el lado del Pacífico con el bello *triste* peruano, melancólico y general[70].

He aquí algunas estrofas de lundúes de Caldas Barbosa:

"Tape, tepe, tipe, ti

"Coração, que tens com Lilia?
Desde que seus olhos vi,
Pulas e bates no peito,
Tape, tepe, tipe, ti:

69. Tanto en el original manuscrito como en una copia mecanografiada que puede ser del propio Vega, hay aquí un espacio en blanco dejado para la transcripción. En el manuscrito, la mención de página está a la izquierda de ese espacio. Damos, pues, el texto completo de Cairón (según facsímil aportado por Jacinto Torres y Xoán Carreira).
70. Sic.

Coração, não gostes dela;
Que ela não gosta de ti.

Quando anda, quando fala,
Quando chora, quando ri,
Coração, tu não socegas,
Tape, tepe, tipe, ti:

Coração, não gostes dela", etcétera.

"AIS DE AMOR

"Amor, ai! amor, eu morro;
Eu não posso viver mais:
Vão-me consumindo a vida
Os meus repetidos ais.

Amor, basta, basta,
Não me firas mais;
Si meus ais desejas,
Aqui tens meus ais.

A minha ingrata despreza
Da minha dôr os sinais;
Meus ais lhe dizem que eu amo,
Ela não ouve meus ais:

Amor", etcétera.

"DIGA, NHANHÃ, SEREI FELIZ?

"Nhanhã, eu digo a você
Diga-me você a mim,
Estou morrendo de amor,
Estará você assim?

Diga, nhanhã,
serei feliz?
Eu tenho dito,
você que diz?

Ás vezes não pode a boca
Tudo o qu'eu sinto dizer;
Ponho o coração nos olhos,
Pode ali nhanhã vir vêr.

Diga", etcétera.

"Hasta entonces –nos dice Luís Heitor– los compositores que producían modiñas y lundúes eran los mismos que hacían misas para la Capilla Imperial u óperas para el Teatro Lírico Fluminense". Después se formó una aristocracia extranjerizante y la creación de danzas y canciones queda en manos de los autores de música ligera.[71]

El movimiento universal del *lied* vienés intensifica en el Brasil la gran etapa del lundú como canción lírica, pero fue principalmente su gran interés como música y como danza lo que le abrió las fronteras continentales.[72]

La coreografía del lundú fue múltiple. Diversas corrientes en confluencia dan a su antiquísima música europea pura la coreografía individual, la coreografía de la pareja suelta enfrentada hombre-mujer que hace demostraciones afrocriollas, la de dos mujeres, la de pareja mixta enlazada desde 1850 y, muy probablemente, en sus lejanos comienzos, la realización colectiva con entrechoque de vientres o sin entrechoque. En un citado párrafo del siglo XIX[73], habla un autor de los *"cotilhões e do belo lundum chorado que se dançava às embigadas ao som da cítara e viola"*. Spix y Martius dicen que en las casas nobles de Bahía el lundú "es ejecutado graciosamente por los jóvenes". Pero la gran coreografía del lundú, la que sintonizaba más cabalmente con la apetencia occidental de hacia 1800, la que le valió su tremendo impacto continental y su viaje (o su vuelta) a Portugal, fue la coreografía de la pantomima amatoria de pareja mixta suelta.

El fandango español entregó a Occidente en la segunda mitad del siglo XIX una de las coreografías más estupendas de todos los tiempos y la primera de todas en su estilo y dentro de la "pareja suelta": el proceso del amor, desde el conocimiento inicial hasta la rendición de ella, mimado en dos o tres minutos. Nada menos.

En el puro mundo de las esencias coreográficas y de sus realizaciones técnicas, parece imposible concebir un argumento universal más simple, y atroz. Es la pasión manifiesta en el afán; la voluntad de amor en público, para el varón; el ejercicio de la coquetería y el asentimiento sin validez real, para la mujer; es el secreto a voces, y el examen público del funcionamien-

---

71. Texto adicional de Vega en hoja suelta: "Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) fue también autor de lundúes muy cariocas –se dice–. Pero Ernesto Nazareth alcanzó mayor altura, [y] en sus lundúes, tangos, polcas, choros, valses y maxixes expresó lo más decantado del espíritu carioca «*evitando essa constante tristeza do Brasil*» (Renato Almeida)."
72. Espacio en blanco.
73. Vega dice por error "siglo XVIII", y escribe a continuación "obra de Lopes Gama" pero lo tacha. Véase la referencia bibliográfica al final de este volumen. El Padre Lopes Gama vivió entre 1793 y 1852, y el texto citado es al parecer de 1838.

to glandular, equivalente oral del certificado de la salud invisible. Todo en pantomima suprema, en pantomima delicadísima o sugestiva, o desnuda o cruel o brutal, según el ambiente social, según quiénes.

Dos danzas sudamericanas adoptaron la coreografía del fandango español para su música: la zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera, etcétera) del Perú y de Chile, y el lundú del Brasil; una del Pacífico, la otra del Atlántico. Dos maravillas. Por eso, por las profundidades de humanidad que borbotaron en cada representación, fueron aclamadas y escarnecidas, condenadas y elogiadas, malditas.

Vamos a ofrecer un cuadro elocuente y persuasivo. Primero reproduciremos la sumaria y expresiva versión del fandango que vio el famoso mujeriego Giovanni Giacomo Casanova en un baile de máscaras de Madrid en el año 1747; después, la descripción completa del lundú que presenció en el Brasil hacia 1882-1887 Federico José de Santa-Anna Nery y, finalmente, en comparación de detalle con ella, párrafos de descripciones de la zamacueca que vieron en Lima, Perú, F. D'Abadie y André Bresson.

FANDANGO**.** Casanova, Madrid, 1747.

"El baile de máscaras es sumamente divertido. A media noche, al son de orquesta y palmoteos, se baila el famoso fandango, baile mucho más animado y más loco de lo que yo me había figurado. Cada pareja toma mil actitudes de extraordinaria lascivia. Allí se encuentra la expresión del amor, desde su nacimiento hasta su fin, desde el suspiro que desea hasta el éxtasis del goce [...]. Aquella bacanal me daba tanto gusto que yo prorrumpía en gritos de alborozo." (*Memorias*, París, 1884, VI, p. 217.)

LUNDÚ**.** Santa-Anna Nery, Brasil, 1882-1887.

La coreografía del lundú era, naturalmente, "suelta", es decir, la antigua en que los danzantes no se enlazaban. Tenemos una descripción completa, aunque tardía, del lundú que entre 1882 y 1887 vio el publicista brasileño F. J. de Santa-Anna Nery:

> "Una pareja se levanta y empieza la fiesta. Apenas se mueven al comienzo; hacen chocar los dedos con ruido de castañetas, levantan o redondean los brazos, se balancean muellemente. Poco a poco, el caballero se anima: evoluciona alrededor de su dama, como si fuera a rodearla con sus brazos. Ella, fría, desdeña sus avances; él redobla de ardor, ella conserva su indiferencia soberana. Ahora, helos ahí cara a

> cara, los ojos en los ojos, casi hipnotizados por el deseo. Ella se turba, se lanza; sus movimientos se hacen más marcados [74], y rebulle en un vértigo apasionado, mientras la *viola* suspira y los asistentes, entusiasmados, baten palmas. Después, ella se detiene, jadeante, agotada. Su caballero continúa su evolución durante un instante; enseguida él va a provocar a otra bailarina, que sale de la fila, y el lundú recomienza afiebrado y sensual." [75] (Santa-Anna Nery: *Le folc-lore brésilien*, p. 76.)

ZAMACUECA**.** D'Abadie, Perú, 1859. Bresson, Perú, 1872.

"La zamacueca es un baile de dos muy original [...] Empiezan con movimientos de extrema languidez [...]" (D'Abadie). [76]

"A medida que la acción arrecia gradualmente, la danza toma un carácter extremadamente vehemente, los deslizamientos y las piruetas dejan lugar a los gestos apasionados. [77] Los bailarines, la mirada del uno clavada en los ojos del otro, parecen como electrizados; sin embargo, la mujer, por un último sentimiento de pudor, ensaya aún firme resistencia, pero está completamente fascinada. Entonces, vencida, pasmada, desgreñada, jadeante, cae en los brazos de su vencedor, en medio de los bravos frenéticos de los asistentes, embriagados por esta pantomima [...]." (Bresson, 1872) [78]

La zamacueca y el ondú elaboran sus gérmenes en la primera mitad del siglo XVIII; adoptan la pantomima del fandango, la aplican allá, en Lima, a una preexistente música ternaria y aquí, en el Atlántico, a la arcaica y viva corriente binaria. Montado el argumento en armonía con el genio de unos y otros grupos, las dos danzas entran en ebullición y, con diferencia de muy pocos años, hacia 1810/1820, ascienden a los salones y se lanzan por el continente levantando voces de adoración y de anatema.

Ya en 1825 el lundú se está bailando por el lado andino, en Arequipa (Perú), casi sobre el Pacífico. Un viajero francés, Gabriel Lafond, lo vio en

---

74. Anotación de Vega al margen: "saccadés: movimientos bruscos y cortados".
75. Vega señala un fragmento y anota: "no está en Renato" [Almeida].
76. Vega escribe en el margen la cifra 499, que corresponde a la página en que aparece la cita (más extensa) de D'Abadie en la edición 1952 (primera) de su *Las danzas populares argentinas*.
77. Vega intercala aquí, entre los dos párrafos, la frase: "Entonces, simulando indiferencia, él se pone a bailar con ardor por su propia cuenta.", que es anterior en el texto de Bresson. Luego, él u otra persona anota al margen: "no va".
78. Vega escribe en el margen "Bresson/491" y repite más abajo la cifra 491, que remite una vez más a la página en que aparece la cita de Bresson (también más extensa) en la edición 1952 de su *Las danzas populares argentinas*.

una reunión social y publicó su impresión en *Voyages autour du monde* (t. III, p. 369): Después de los cantos patrióticos, uno de los oficiales tocó la guitarra; en fin, se terminó por bailar algunos boleros, el *guachambé*, el *ondú*, y el *mismis*, danzas de carácter muy conocidas en la América española.

Alternando con contradanza española, valse, minué y gavota (con poco suceso), fue visto el lundú en 1830, activo en altas reuniones sociales de Santa Cruz de la Sierra, en el corazón del continente, por el sabio francés Alcide d'Orbigny: "el elegante *ondú*, verdadero *bolero* español, que se danza con castañetas." (II, p. 527) [79]

En 1839 el explorador Charles Wilkes pasó por Chile justamente cuando en Valparaíso se daban tres grandes bailes al presidente Prieto. El ilustre gobernante bailó el minué con una gran dama después de lo cual el baile se hizo general y consistió, dice Charles Wilkes, "of quadrilles, country-dances, and waltzes, besides which they had the lascivious dances of samacueca, cachucha [80], and lordean". (*Narrative*..., I, p. 172)

Este misterioso "lordean" es el lundú. Y nos interesa saber que, en opinión del viajero, "éstas participan un poco del bolero y el fandango, o sea danza española y africana". Nótese cómo quedan hermanados el lundú y la zamacueca por el efecto de su coreografía española y el estilo africanoide de las contorsiones. Danzas lascivas. [81]

No tenemos la menor duda de que el lundú se bailó dondequiera su estilo avanzado se recibía con tolerancia, entre las altas clases y en los ambientes medios y populares, aunque faltan documentos precisos. El 6 de diciembre de 1842 el literato peruano Manuel A. Segura estrena en Lima su comedia *La moza mala*, y una escena que se produce en el seno de una familia acomodada, valora las condiciones sociales del lundú en el repertorio de salón de la época:

> "Lucía. - Que bailen la contradanza,
> el ondú, la pieza inglesa,
> o así cualquiera otra pieza

79. Nos hemos permitido alterar la redacción de este párrafo por Vega, quien es inducido a la confusión por el texto de una ficha (probablemente hecha por un tercero) en la que se ha sintetizado la larga descripción que hace D'Orbigny de una sucesión de danzas. Vega escribe en el original manuscrito: "Fue visto el lundú en 1830, activo en altas reuniones sociales de Santa Cruz de la Sierra, en el corazón del continente, por el sabio francés Alcide d'Orbigny: «Alternan con la contradanza española, valse, minué, gavota (con poco suceso), el ondú, verdadero bolero español, que se danza con castañetas.»."
80. En la edición de 1845 dice "cachucha", mientras que en las de 1852 y 1856 (véase **Referencias**) aparece como "cachuca".
81. Espacio en blanco.

seria y digna de alabanza;
¡¡¡pero la tal moza mala,
la zamba, el chirimoyero!!!
Antes me traspase el cuero
de a treinta y seis una bala,
que permita a esas mozuelas
hacer dengues y arremuecos."
etcétera.

La moza mala y la zamba son especies de zamacueca - pareja suelta que mima la conquista -, y lo notable del caso es que aquí se encuentran cara a cara las dos líneas herederas del fandango español, una, la del ondú, "seria y digna de alabanza", la otra no permitida por sus gestos, en opinión de Lucía. Sin duda, el ondú estaba muy correcto y compuesto; las otras, en cambio, en peruanas y populares... [82]

No sólo se bailó en los salones y –más que seguro– en el teatro, sino que los profesionales tomaron su tema musical o coreográfico para la creación de variantes o fantasías. Así vemos cómo el veterano maestro de danzar Isidoro Navarro ofrece en el diario *El Comercio* de Lima (mayo 19 de 1847) la enseñanza del "Ondú de la Marrúa" y de "El ondú lusitano de variaciones". Comprobamos entonces que los altos círculos de Portugal han intervenido y están interviniendo en la difusión de formas o estilos del lundú que nos son desconocidas. Manuel A. Fuentes nos dice en 1866 que entre los antiguos maestros de Lima sobresalía un negro apodado Tragaluz. Este negro "también componía danzas, y entre sus obras coreográficas se cuenta el *londú floreado*, la *valse de aguas* y la *cachucha intencional*." (*Lima.* París, 1866, páginas 158 y sig.)

Su boga superior alcanza el apogeo en el continente a lo largo de la primera mitad del siglo XIX [83], y su decadencia se precipita en la segunda. El mismo Fuentes escribe en 1861 lo siguiente: "El severo y ceremonioso *minué*, el mesurado *vals de tres tiempos*, el acompasado *londú*, y la expresiva *cachucha* dejaron hace años los salones para cederlos a la voluptuosa *polka,* a la estrepitosa *galopa* y al tempestuoso *vals de dos tiempos.* La *zamacueca* ha tenido también que abandonar los salones de alto tono, para imperar, con siempre igual fuerza, en la casa del obrero y de la mujer de vida alegre [...]" (*Guía del viajero en Lima*. Lima, 1861, p. 265.) He añadido esa línea sobre la

82. En el manuscrito de Vega, este final llega hasta el borde inferior de la página. Puede que el texto esté incompleto.
83. Dice "siglo XIX" en el original.

zamacueca para hacer notar que ella y el lundú, coreográficamente gemelos, corren la misma suerte y tienen la misma sobrevida popular también con uno o más nombres distintos.

Cuando el Conselheiro Lisboa fue al Caribe y al Ecuador en 1853, hizo observaciones sobre la música y nos dijo: "El mismo tipo de música nacional existe ahí que en todo el resto de América habitada por la raza latina [84]: el bambuco, música de baile y canto, [...] hace recordar nuestra tyranna del Brasil; y, cuando tuve ocasión de hacer conocer nuestros lundúes [lunduns], invariablemente descubrí que podían hacer vibrar la fibra granadina como hacen vibrar las brasileñas." (*Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*, Bruselas, 1866, pp. 259-260.)

Naturalmente, creemos que el lundú llegó al Caribe antes y que cayó antes de 1850 [85].

En la región del Plata el lundú no fue acogido como danza de salón, y no se documenta su adopción en los dominios de las clases medias ni de las suburbanas, bien que parezca posible en los estratos más bajos. En cambio, su éxito como espectáculo, ya en su completa forma de danza bailada, ya en su forma de canción lírica –seguramente con los textos de Caldas Barbosa– a veces concertada para dúo, fue extraordinaria. La música y los versos animaron las hazañas del circo y quedaron, ya con letra castellana, en los dominios del pueblo.

El rechazo de su coreografía no es particular. Buenos Aires nunca adoptó el fandango, ni la zamacueca, ni danza alguna de la familia del resbaladizo asedio pasional. Era la conducta común ante el estilo euronegro. Renato Almeida nos cuenta que –según Silo Bocanegra Júnior– en 1836 el administrador del teatro de Bahía consultó al jefe de policía a ver si podía poner en escena el lundú, pues se lo pedían los aficionados. El jefe, deseoso de "combatir ese decidido gusto por las danzas inmorales", se opuso. Al año siguiente vino un jefe nuevo, y el administrador renovó su pedido, añadiendo que el lundú podría ponerse "sin contorsiones que, por indecentes, chocan a la moral". Otra vez que no. Y explicó el nuevo jefe que el lundú debería ser evitado "por inmoral, ofensivo al pudor de las familias".

En febrero de 1823 la compañía de comedias que actúa en Montevideo ofrece una función en que, sin duda como entremés, se baila el lundú. Se presupone, porque Lauro Ayestarán nos proporciona la información de que el periódico *El Pampero* del día 5 de febrero critica a Bernabé y a Petronila

84. Sic en los originales de Vega.
85. Sic.

Serrano por "su indecencia para bailar el despreciable y obsceno ondú". No sabemos si por eso o por qué, al día siguiente son Juan Aurelio Casacuberta y Manuela Martínez, finísimos bailarines, quienes ejecutan el lundú brasileño. (*Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*, pp. 23 y 56.)

Al año siguiente, la *Gaceta Mercantil* de Buenos Aires anuncia para el 6 de noviembre de 1824[86] una gran función lírica a beneficio del cantante Juan Antonio Viera. Se cantará –anticipa el diario– "Un londun. En el que madama Ricciolini acompañada del interesado se portará con la regularidad que le permite un bayle de su pais." La compañía que dirigía el maestro Borgaldi empezó a brindar trozos de ópera en abril de 1829 y, entre otros, cantaban el famoso barítono Vaccani y su esposa María Cándida. El día 24 la *Gaceta Mercantil* anuncia lo que van a cantar: "Dueto con londú brasilero. Sra. Cándida y Sr. Vaccani." Aquí el lundú es obra de concierto, pero no faltan las expresiones coreográficas. En la *Gaceta Mercantil* de enero 22 de 1830 se anuncia "la gran tragedia Numa Pompilio" y "Dueto y ondú por los señores Miguel Vaccani y su esposa". Felipe Catón y su esposa inician en 1832 su actuación como bailarines clásicos e instalan una academia. Con sus discípulos forman una compañía para obras de mayor importancia. El *Diario de la Tarde* anuncia el 12 de febrero de 1833 un espectáculo que "será adornado con un landú brasilero y un padedú bailado por los mismos".

Ahora se trata, al parecer, de una fantasía coreográfica con partes cantadas: "Gracioso lundú cantado y bailado por el Sr. Viera y la Sra. Campomanes con la letra en portugués que empieza *Venha ca meu cazador.*" (*Diario de la Tarde,* enero 17 de 1834.) Y en un importante espectáculo mixto de comedia y baile se representará *Eduardo de Escocia* y... "Terminará la función con un vistosísimo baile general pantomímico/La recluta en la Aldea/en el que el Sr. Felipe David en carácter de vieja bailará el londú brasilero con el espresado Sr. Catón y su esposa [...]". (*Diario de la Tarde,* julio 23 de 1834.) En el Circo Olímpico –siempre estamos hablando de la ciudad de Buenos Aires– hay ejercicios ecuestres y una pantomima. "La pantomima será exornada con los siguientes bailes: el landú de Lamonroi, por los SS. Laforest y Carolina Catón, la escocesa por la Sra. Smith, un lindo padedú por el Sr. Catón y su esposa", según el *Diario de la Tarde* de setiembre 12 de 1834.

86. El manuscrito reza 9 de noviembre pero la ficha hecha con anterioridad por Vega dice 6. Se trata al parecer de un error de copia.

Y aquí tenemos con títulos de creación original el tema del ondú con variaciones para guitarra. Primero, la comedia *Adolfo y Clara*, "Concluyendo el todo de la función, con tocar el Sr. Gutiérrez, en dos guitarras, un vals, un minuet montonero y un londú variado, composición suya". Suponemos que el señor Gutiérrez no habrá tocado en dos guitarras al mismo tiempo. (*Diario de la Tarde*, enero 30 de 1835.)

Después de asistir nuevamente a la ejecución de "el gracioso londú brasilero" como cierre de un espectáculo de comedia (*Diario de la Tarde*, junio 13 de 1836), tenemos que oír una nueva expresión y función del ondú: las de música para amenizar las pruebas de los juglares del circo. Estaban funcionando los primeros circos criollos formados por "hijos del país" –dicen– y es claro que por razones de propiedad y de economía, en lugar de la nutrida banda de metal y madera los humildes maromeros se arriesgaran al son de uno o dos cantores populares con sus guitarras. El *Diario de la Tarde* pronostica pruebas y ondúes en el Jardín del Retiro así: el 13 de agosto de 1837[87] "El Sr. Castañera bailará sin balanza en la cuerda tirante el ondú" y repetirá su hazaña el 10 de diciembre; el 18 de noviembre de 1838 otra vez el ondú por Cecilio García; tiempo después, el 22 de mayo de 1839, el mismo Florencio Castañeda "bailará un londú sin balanza", gran esfuerzo porque están todos muy contentos debido a que es "La 1ª vez que esta compañía trabaja en el teatro"; en fin, el 25 de diciembre de 1840 bailará "G. Masías un ondú sin balanza". Después volveremos sobre la situación del lundú en el repertorio del circo.

Mientras tanto, en una gran función mitad drama mitad ballet que se realizó el 20 de diciembre de 1838 se dio un drama, se bailaron unas boleras y aconteció un gran baile pantomímico. "La pantomímica será exornada con graciosos y divertidos bailes; en la que el Sr. Casacuberta desempeñará el papel de Sargento antiguo y, acompañado de las Sras. Álvara García y Carolina Catón, bailarán / el londú brasilero." (*Diario de la Tarde*, diciembre 17 de 1838.)[88]

Los precedentes datos referentes a la difusión del lundú y a su intensidad en la Argentina –es lo que nos interesa ahora– significan mucho más que su simple cantidad. Unas cuantas representaciones en unos cuantos años parecerían más bien testimonio de mediocre aceptación; pero es el caso que tampoco las otras danzas tuvieron mejor acogida, como veremos.[89] En primer lugar, las compañías no repetían una especie hasta que se

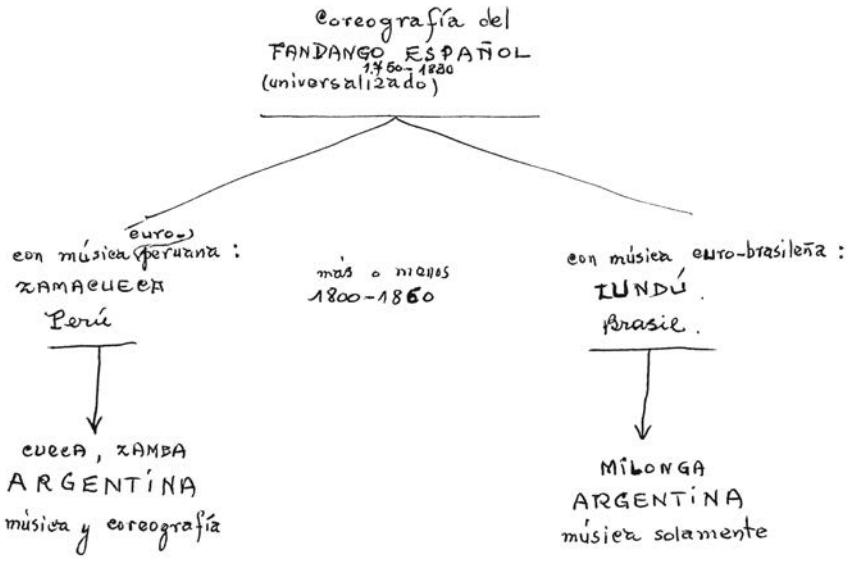
87. Nueva discrepancia en el día entre el manuscrito y la ficha previa al mismo.
88. Extenso espacio en blanco.
89. Vega usa el margen izquierdo para comprobar las cifras (la cantidad de menciones de diferentes danzas) que respaldan su afirmación.

hubiese olvidado un poco la representación anterior; en segundo lugar, no hubo empresas estables, y las que tuvieron alguna duración interrumpieron sus actividades en Buenos Aires para servir al público del Uruguay, de Chile y hasta del Perú; en tercer lugar, durante la dictadura de Rosas las actividades líricas se redujeron considerablemente y, por fin, los conjuntos de volatineros, buenos consumidores de música popular, salían con frecuencia al interior.

Así, los documentos significan una extraordinaria resonancia del lundú en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX[90], tiempo de su apogeo. El lundú fue página lírica ejecutada por cantantes europeos famosos con acompañamiento de orquesta; fue tema para famosas parejas de danza clásica y para fantasías en que los propios cantantes alternaban el texto portugués con pasajes coreográficos y aun añadían un tercer artista para enriquecer la composición; fue motivo para la creación de variaciones destinadas a la guitarra artística, todo para el público más culto, y, finalmente, el lundú es música de fondo en las modestas presentaciones de los volatineros populares.

Estadísticamente, sólo el minué federal, danza del partido gobernante, y las cuadrillas –recientes, prestigiosas, deslumbrantes–, superan el número de ejecuciones del lundú en los espectáculos. Esta danza iguala a las más populares españolas (*cachucha* y *fandanguillo*) y al más importante de los bailes rurales del país (el *gato*). Y es necesario que lleguemos a la conclusión que imponen los documentos: el lundú brasileño, como música, es danza que, por obra de una popularización intensiva durante treinta, cuarenta o cincuenta años, se adentra en el espíritu porteño, adquiere el entrañamiento de la tradicionalidad, es expresión local de primera fila, y cuando se produce su decadencia en los estratos superiores, sigue viviendo en las preferencias del pueblo, tal como su gemela la zamacueca en el Perú. En pocas palabras: el lundú brasileño cumple aquí el clásico proceso que argentiniza decenas de danzas peruanas, en el orden de las expansiones intracontinentales. Es el mismo proceso internacional que, desde su sede europea, da a todos los países el repertorio de las grandes danzas. Coreográficamente, estas aventuras del lado del Atlántico se reproducen al mismo tiempo por el del Pacífico en el caso de la zamacueca, la gran heredera andina de la pantomima amatoria del fandango español, entonces universal:

90. Dice "siglo XIX" en el original.



En rigor, el lundú brasileño vino a la Argentina con su coreografía, es natural. Se hizo una tentativa realista de lanzarlo como espectáculo en 1823 y en Montevideo –ya lo vimos–, y sabemos que los actores fueron periodísticamente azotados por "su indecencia para bailar el despreciable y obsceno ondú". Ni el lundú ni su congénere mímico la zamacueca, ni otro alguno de los bailes picarescos fue aceptado en los salones de Buenos Aires, pero es muy probable –por no decir indudable– que su coreografía suelta a base de contorsiones haya merecido más o menos secreto y discreto favor en estratos muy bajos, en centros de libertinaje y en los sitios de los negros, que al realizar sus quebraduras estarían como el pez en el agua. No hay ninguna imposibilidad sociológica en reconocer este estrato coreográfico, pues ya sabemos que poco después alcanza publicidad ya bajo otra etiqueta. Siempre y en todo caso debemos entender que la coreografía del lundú en Buenos Aires habría circulado en voz baja, o unificada con otra danza afroamericana.

Sin embargo, y a pesar de toda nuestra seguridad con respecto a la música y de nuestras lógicas presunciones con respecto a la coreografía, el lundú no se menciona en Buenos Aires después de 1860. Desaparece como espectáculo y como número de concierto, pero su música propia se salva en los dominios del pueblo, lejos del afán informativo de los diarios. Ha sobrevenido –parece evidente– un cambio de nombre en los estratos populares; habría un nombre nuevo local o importado. El nombre "lundú" frecuentemente nombrado antes, cesa hacia 1860. ¿No hay un nombre jamás

mencionado antes que aparezca en los documentos después de 1860? Sí; ese nombre es "milonga".

En este punto necesitamos el documento-clave...

La milonga [91]

En este punto necesitamos el documento-clave que elimine nuestra incertidumbre y nos lleve a conclusiones más consistentes y mejor respaldadas. El documento existe y, con todo lo que hemos estudiado hasta ahora, nos hallamos en condiciones de aclarar y aprovechar su contenido; es decir, podemos *interpretarlo.*

Lucio V. López describe en su obra *La gran aldea* el Buenos Aires de 1860-1870 más o menos. [92] En esta "verídica historia" el autor elabora escenas que ocurren sobre el episodio real del regreso del ejército del general Mitre, después de la batalla de Pavón (setiembre 17 de 1861). El protagonista va al Bajo a ver las tropas que vienen en barcos por el río. Cuenta entonces:

"En la playa, y al pie mismo del murallón donde nosotros estábamos, varios carreros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patrioteras en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires." Hay un diálogo, y sigue:

"El de la guitarra con el del acordeón atacaron un aire vulgar, pero cadencioso, antepasado en línea recta de la milonga del día [...]". Quiere decir que esta milonga del día , esto es, "de ahora", tiene un "antepasado en línea recta" vulgar y cadencioso cuyo nombre no da el novelista. Y nosotros conocemos una difundida especie porteña y tradicional que es exactamente igual a la milonga, y la única en el panorama musical de ese momento que puede ser el antepasado en línea recta de la milonga [93]: es el lundú, aporteñado desde medio siglo antes; el lundú, que pierde su débil

---

91. Original manuscrito. El texto es parcialmente similar al capítulo "La milonga" - más extenso - que Vega escribe en su libro *Las canciones folklóricas argentinas*, incorporado al *Gran manual de Folklore* de Hamlet Lima Quintana et alii (Ediciones Honegger, Buenos Aires, 1964, pp. 191-320).
92. Espacio en blanco. Vega ha anotado al margen, al comienzo de la página: "hay que anticipar el bautismo".
93. En *Las canciones folklóricas argentinas* (1964, ya mencionado), Vega anuncia: "Conocemos muy bien este antepasado; en próximo libro detallaremos el hecho".

coreografía de pareja suelta y que, ya con la obligatoria coreografía de la pareja enlazada, es cosa nueva en conjunto y ha merecido nuevo nombre, el nombre de "milonga", no sabemos si por eso. [94]

Ante todo, la palabra "milonga" aplicada a una danza determinada no existe entre nosotros antes de 1850, antes de 1860, tal vez tampoco antes de 1865. Es claro que no es fácil esta terminante negación, porque muchas veces las cosas existen sin que las nombren los documentos. Según y qué. Pero resulta que tenemos repertorios enteros de canciones y danzas, consumidos en los teatros, en los salones o en las fiestas, que cuentan más de cien especies distintas, todas de la primera mitad del siglo XIX, y no figura entre ellas la milonga. Y el lundú sí. Incluso contamos con la lista de las canciones y bailes que se ejecutaban en los humildes y populares circos de volatines; y tampoco. Sí el lundú. Ventura R. Lynch describe el gaucho federal y el gaucho unitario, ambos de hacia 1829-1852, y enumera sus cantos y bailes. No incluye la milonga. Pero la menciona cuando habla del "gaucho actual" (1852-1882), aunque sin aclarar cuándo se incorpora. Sin duda, no propiamente en 1852. Él no lo sabe.

Por lo pronto no hemos encontrado ningún documento que mencione la milonga como canción o como danza antes de 1880. Después, no es difícil hallar su nombre. Todos los autores viejos que nombran la milonga como existente hasta en 1860 no se fundan en documentos de la época sino en recuerdos. Por ahora sólo estamos autorizados a creer que esa especie, la misma, funcionaba con otro nombre y que hacia 1880, cuando escribe Lucio V. López, puede llamarse "la milonga del día". Pero, es claro, si estaba en 1883 tan difundida como dice Ventura R. Lynch, debemos admitir que el bautismo se produce hacia 1865. [95]

La palabra es africana, sin duda. Cualquiera haya sido su significación de origen, ahora nos interesa el sentido con que se nos presenta en Sudamérica.

En lengua Jaunde, por el Camerún (Golfo de Guinea) hay "melunga"[96]; en lengua Bunda hay "mulonga", que significa "palabra", y su plural es "milonga"[97]. En Pernambuco, Brasil, hacia 1890, "milonga" significaba "enredos y ambages", y por la misma fecha se decía en Buenos Aires "es una milonga" para referirse a "una cosa desordenada en extremo". (*Diccionario del lenguaje argentino*.) [98]

---

94. Espacio en blanco.
95. Espacio en blanco.
96. Una ficha de Vega remite a la revista *Anthropos*, tomo IV, Viena, 1909, p. 699.
97. Otra ficha señala: "cf. Martiniano Leguizamón: *El primer poeta criollo del Río de la Plata*. Paraná, 1944, págs. 9, 10 y 11."
98. Espacio en blanco.

Pero ya desde tiempo antes andaba corriendo por el Plata con la acepción de bullicio, algarabía, fiesta, baile (sarao). En este amplio sentido la emplea Hernández en *Martín Fierro* (1872):

"Supe una vez, pa mi mal,
de una milonga que había,
y ya pa la pulpería
enderecé mi bagual."

O, mejor todavía, más clara la acepción de baile:

"Supe una vez por desgracia
que había un baile por allí,
y medio desesperao
a ver la milonga fui." [99]

La milonga se extendió rápidamente por todas las provincias en la década del 80. En 1921, cuando los maestros de escuela del país formaron la *Colección de Folklore*, recogieron textos que se recordaban en todas partes. En algunos casos la procedencia estaba indicada, como en esta de la lejana provincia de Jujuy (CF, 30):

"Milonga

"Señores voy a cantar
Como cantan los porteños
No sé si a los presentes agrada
Lo que les canta un jujeño."

Hay una rica serie de la milonga perdida. Y de la popularidad de la especie parece dar buena idea la siguiente estrofa recogida en San Luis (CF, 5):

"Esto de cantar milonga
Nunca me suele gustar
Porque no hay perros ni gatos
Que no la sepan cantar."

No hay para qué decir que se cultivó intensamente en la República Oriental del Uruguay. Allí distinguían las milongas de ese país con el adjetivo de "criollas" y llamaban "porteñas" a las de Buenos Aires, que reconocían por más "quebrallonas". [100]

---

99. Espacio en blanco.
100. Aquí la referencia es tomada de Ricardo Sánchez (1889). Ver más adelante.

Como danza también se difundió por los bailes libres de las provincias. El periódico *El Independiente* de Rosario, Santa Fe, de agosto 22 de 1882, comenta una riña y nos ilustra de paso: "Anteanoche se habían reunido en un conventillo de la calle Libertad varias damas de la *high life* de los suburbios con el propósito de festejar el casamiento de la hija de la dueña de casa. [...] La orquesta se componía de arpa y violín y ejecutaba lindísimas *milongas* a cuyo compás se balanceaban las numerosas parejas". Un par de meses después, el 10 de octubre, el mismo periódico narra otro suceso. Una señora reunió algunas amigas e "improvisó un baile donde el *roncostico* corrió como el agua que lleva el Paraná. / En medio de las risas, y cuando se bailaba una *milonga porteña*, presentose de improviso el amante de Nana, a quien se creía lejos de la ciudad"... (y hubo golpes).

La primera nota en que se considera la especie *milonga* como canción pura y como música para la danza es la que Ventura R. Lynch publica en su conocido folleto de 1883. Dice Lynch (p. 28): [101]

> "[...] en la milonga hace gala de todo su ingenio, su talento, agudeza y malicia". (Se está refiriendo al gaucho.) / "El malambo no se canta, la milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus *sitios*./ Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los *candombes*./La milonga se parece mucho al *cantar por cifra*, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y a la milonga le rinden culto sólo el compadraje de la ciudad y campaña./Como es consiguiente, las músicas de una y otra no guardan ninguna analogía./La milonga es zandunguera, el cantar por cifra es mucho más serio"...

El gran interés de la obra de Ventura R. Lynch finca en la temprana fecha en que nombra especies, da músicas y anota versos. Todos sus materiales y sus comentarios deben ser sometidos a severa crítica, y con frecuencia no sobrevive otra cosa que su testimonio sobre la existencia del hecho mismo.

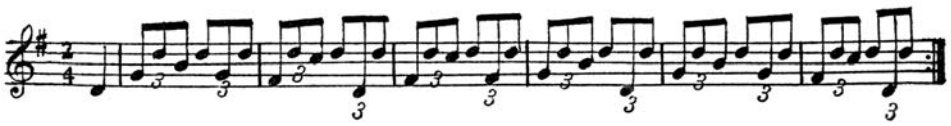
No creemos que la milonga fuera creada por los compadritos como una burla a los bailes que dan los negros en sus *sitios* –como dice Lynch–; no creemos que tuviera el mismo movimiento (?) que los candombes, si se entiende por "movimiento" la fórmula rítmica. Suponemos que no estará refiriéndose a una secundaria semejanza de velocidad. En fin, no interesa hacer la crítica historiográfica del documento, pues la realidad misma, la tradición oral, estuvo –y aún está en parte– a nuestro alcance.

---

101. En el original manuscrito, aquí espacio en blanco. En el margen, anota Vega: "Colón, Colón/34, tiene Ud./su habitación."

Lo que está en claro es que existían hacia 1880 en los suburbios de Buenos Aires y en la provincia, hasta donde alcanza Lynch, tres entidades artísticas populares llamadas "milonga":

1º– El acompañamiento solo, sin melodía. Los acordes de tónica y dominante, en la guitarra, arpegiados de acuerdo con una fórmula rítmica (armonía rítmica) y alternando interminablemente, se han constituido en entidad suficiente. Las hay en diversos tonos y en fórmulas rítmicas interesantes, muchas veces complicadas por ingeniosa alternancia en la pulsación de las cuerdas. Véase el primer ejemplo de Lynch:



A veces se interrumpe este acompañamiento solitario para dar paso a una frase. [102] Aun cuando se dice y repite que su ejecución es monótona, nosotros creemos que, muy lejos de eso, se toca largamente con gran deleite, principalmente en soledad, y que hasta parece conducir a una suave embriaguez. Para diferenciar esta entidad nosotros hemos adoptado el diminutivo "milonguita". Se conoció en todo el país. [103] Este acompañamiento arpegiado, en cierto modo melódico, puede ser a su vez objeto de ocasional acompañamiento, y entonces se ve que el bajo (otra guitarra) toma la fórmula clásica de la habanera o el tango.

2º– Melodía vocal o instrumental con el acompañamiento de la milonguita, simplemente, con la fórmula clásica. Generalmente frases melódicas para octosílabos, en número de cuatro, ocho, diez... Entre los ejemplos que reproducimos hay numerosas melodías de milongas. La especie suele utilizarse para el canto en competencia (contrapunto). [104]

3º– Danza. A la forma precedente se le aplicó la nueva coreografía del corte y la quebrada. [105]

El teatro recogió la milonga como danza. Es anecdótica la inclusión que pide Justo S. López de Gomara para su revista *De paseo en Buenos Aires* (1890). Un payador canta una milonga y una paisana... la baila. El autor

---

102. Cruz encerrada en una circunferencia. Probablemente aquí debía intercalarse otro ejemplo. En *Las canciones folklóricas argentinas* (1964), Vega escribe (p. 311): "[...] para dar paso a una frase punteada más o menos breve".
103. Nueva cruz encerrada en una circunferencia.
104. La redacción de este párrafo permite deducir la intención de Vega de intercalar ejemplos. Véase su *Panorama de la música popular argentina* (1944).
105. Extenso espacio en blanco.

imaginó que la artista española, su intérprete, debía bailar sola, sin compañero, alguna fantasía coreográfica a base de meneos.

Desde antes de 1883 los organitos molían la milonga, según Lynch. Carlos María Ocantos, escritor argentino, lo confirma en *El candidato*, obra publicada en 1893: "[...] y un organillo desentonaba agriamente la más criolla de las milongas". [106]

Como canción fue tardíamente reconocida en léxicos. Daniel Granada, en su *Vocabulario rioplatense razonado*, segunda edición, Montevideo, 1890, dice en el artículo *milonga*: "Tonada popular muy sencilla y monótona". El teatro recogió varias veces esta milonga-canción. En 1891 se oye en *Exposición argentina* de Ramón Usó y F. Martínez Gomar, con música de Pedro J. Palau. El coro canta:

"Que cante, que cante,
que cante nomás
venga una milonga.
Payador - Pues... allá va."

Nemesio Trejo menciona la milonga en *Los políticos* (1897):

"Una - Ya sé por qué vos che... che me querés más
por envidia del oficio
o porque canto milongas
o porque yo valgo más." [107]

En el mismo año de 1897 en el cuadro de costumbres campesinas *Ley suprema*, de Ezequiel Soria, aparece un inglés cantando una milonga:

"Mí ser gaucha macanuda
mí trabaja por la plata".

Y el mismo autor, en su zarzuelita *El deber*, con música de Antonio Reynoso (1898), nos da esto en la escena VII:

"Ramona - ¡Ja, ja, ja!" *(riendo) (luego irónicamente canta la siguiente milonga*:)

Señor Comisario
traiga un vigilante
que pele la lata,
que aquí hay una vieja
que con sus paradas
de fijo me mata."

106. Espacio en blanco.
107. Espacio en blanco.

La serie de textos del "Señor Comisario" era popularísima veinte años antes, hacia 1880, especialmente las estrofas que empezaban "Señor Comisario/deme otro marido" y "Señor Comisario/deme otra mujer".

La muerte de la milonga sobreviene rápidamente. La antigua Academia Argentina (de la lengua) fundada en 1873 redacta en cumplimiento de su reglamento (1877) un *Diccionario de argentinismos* o *Diccionario del lenguaje argentino*. Nosotros examinamos el manuscrito. El artículo *milonga* dice: "s/f. (B.A.) *ant*.: baile que se usaba solamente entre la gente de baja esfera = *mod.: es una milonga:* dícese hablando de una cosa desordenada en extremo." Y en *milonguero*: "adj. s.: el que bailaba la milonga." En *milonguear*: "v. n.: bailar la milonga." (Se ha atribuido a este diccionario la fecha de 1877. Es un error. La precedente fecha del reglamento se tomó indebidamente de mi libro *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, 1936, p. 260. El diccionario debe haber sido redactado mucho después, ya en la década del 90).

Ricardo Sánchez, un colaborador uruguayo del *Almanaque sud-americano para el año 1889*, escribe lo siguiente, sin duda en 1888, con referencia al Uruguay:

> "Pocos ejemplares de legítimos *milongueros* se encuentran ya entre nosotros. La mayoría de los que así se titulan, no son más que imitadores rutinarios, o cantan lo aprendido de memoria, careciendo de aquella inspiración descuidada de los primitivos, pero las más de las veces original y graciosa./Es cierto que todavía existen algunos compadres de las orillas que entonan *milongas*, y más cepillados por el roce, incluyen en su repertorio variados temas; pero les falta espontaneidad. El refinamiento de las costumbres concluirá por hacerlos desaparecer de la escena, y dentro de algunos años no quedarán sino recuerdos de lo que fueron."

La milonga padece agonía a lo largo de la década 1890-1900; poco a poco se va apagando en los diversos lugares de su amplia dispersión. La impresión definitiva de su ya ocurrida muerte en Buenos Aires se da en la revista *Chambergos y galeras*, de Manuel Saavedra, estrenada en 1906. [108]

El curioso pregunta: "Y aquella viejecita ¿quién es?" Pérez le contesta: "La Milonga. En sus mocedades se hacía oír; pero hoy lo hace de tarde en tarde. (*Sale la Milonga*.)" Que es una artista caracterizada de vieja. Dice:

---

108. Lo que sigue no aparece en el original manuscrito, en el que Vega anota "D y C / 261", es decir, la página 261 de su libro *Danzas y canciones argentinas* (1936). Transcribimos pues ese texto, suprimiendo un par de oraciones entre "hacia 1900, si no antes." y "Deseo llamar la atención". Igual criterio se siguió en la versión mecanografiada en 1967/1968.

"Señores: Soy la milonga;
en un tiempo, algo valía;
conmigo se amanecía
la mozada en un festejo
[...]
Sólo alguno de mis tiempos
se acuerda de cuando en cuando
[...]
Ya nadie canta milonga
[...]
La milonga se ha perdido,
ya murió el canto del criollo."
etcétera.

Podemos creer que la milonga, vieja especie lírica, adquiere precaria coreografía poco antes de 1880, pierde prestigio y cae como danza y como canción hacia 1900, si no antes.

Deseo llamar la atención del estudioso sobre este punto sutil: la milonga no perdió la vida hacia 1900; perdió el nombre. Alentará después, muchos años, en la entraña del tango argentino.

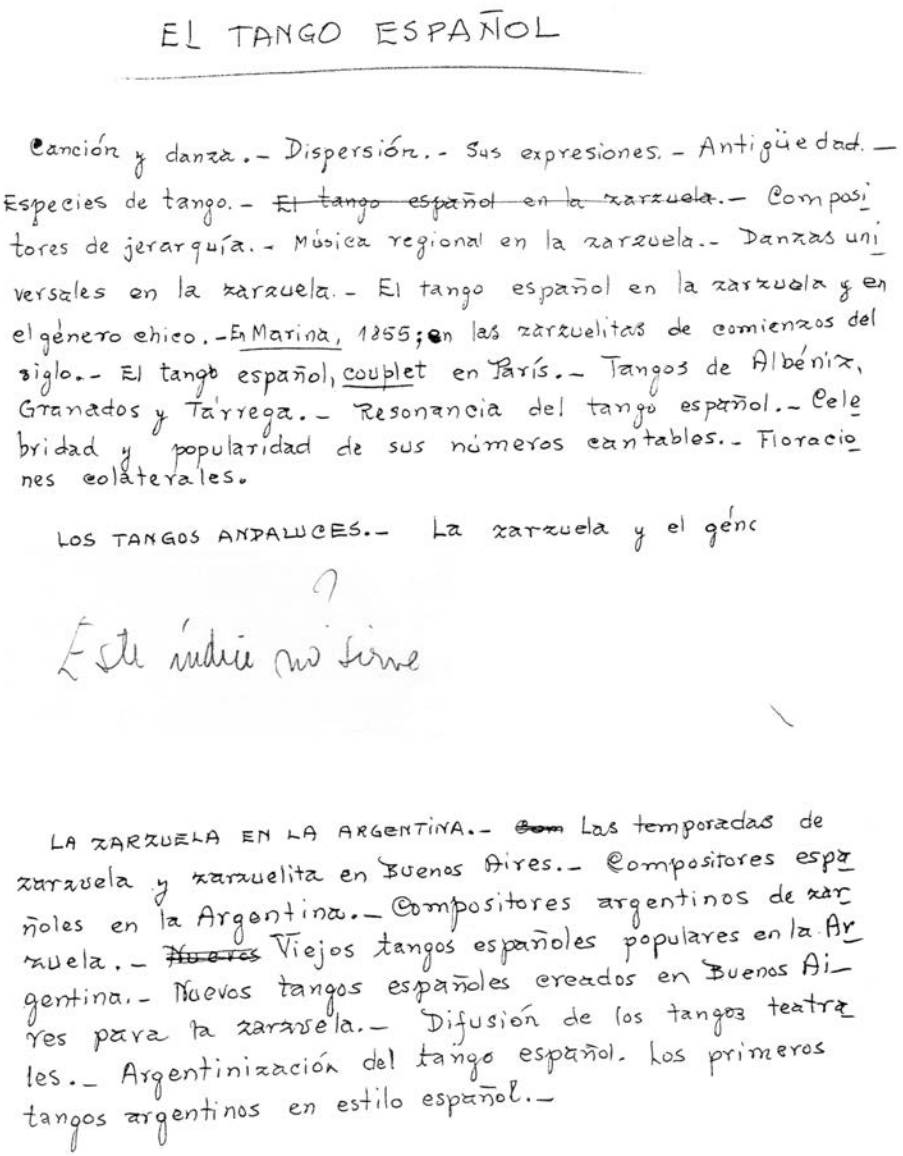
El tango español [109]

El tango español es una canción con o sin coreografía [110] de larga trayectoria e itinerario internacional por vecinos o lejanos ambientes propicios. Nunca fue una danza universal, pero tampoco una expresión local.

---

109. Este capítulo posee varias versiones. Se ha optado por tomar como punto de partida la mecanografiada de 20 páginas (con modificaciones manuscritas), posterior a una manuscrita parcial, de 27 (una de las cuales está parcialmente mecanografiada), versión en la que consta, al comienzo: "Pasado a máquina", en letra manuscrita de Vega. Ayestarán enumera "39 folios a máquina con copia, más 15 folios manuscritos, más 6 fichas, más 5 ilustraciones musicales sueltas", lo que permite temer algún traspapelamiento en el correr de las décadas. En un informe sin firma, fechado en marzo de 1968, que da cuenta del trabajo realizado a esa fecha por el grupo de musicólogos de la Universidad Católica, se establece que, salvo tres de sus partes (que nombran como "Compositores españoles en Buenos Aires", "Compositores argentinos en Buenos Aires" y "Difusión porteña"), "los restantes títulos estaban pasados a máquina por el autor y fueron corregidos de acuerdo con las páginas manuscritas que se hallaron". En ambos originales de Vega, tanto en la versión manuscrita como en la mecanografiada, el título es precedido de un número uno romano, que pasa a tener significación más adelante cuando aparecen otros textos encabezados por numeración romana.

110. Este comienzo ha sufrido una interesante modificación de Vega entre la etapa manuscrita y la mecanografiada. Dice el manuscrito: "El tango andaluz, más ampliamente el tango español, es una canción-danza de larga trayectoria [...]".



EL TANGO ESPAÑOL

Canción y danza.- Dispersión.- Sus expresiones.- Antigüedad.- Especies de tango.- ~~El tango español en la zarzuela.~~- Compositores de jerarquía.- Música regional en la zarzuela.- Danzas universales en la zarzuela.- El tango español en la zarzuela y en el género chico.- En Marina, 1855; en las zarzuelitas de comienzos del siglo.- El tango español, couplet en París.- Tangos de Albéniz, Granados y Tárrega.- Resonancia del tango español.- Celebridad y popularidad de sus números cantables.- Floraciones colaterales.

LOS TANGOS ANDALUCES.- La zarzuela y el géne

Este título no sirve

LA ZARZUELA EN LA ARGENTINA.- ~~Con~~ Las temporadas de zarzuela y zarzuelita en Buenos Aires.- Compositores españoles en la Argentina.- Compositores argentinos de zarzuela.- ~~Autores~~ Viejos tangos españoles populares en la Argentina.- Nuevos tangos españoles creados en Buenos Aires para la zarzuela.- Difusión de los tangos teatrales.- Argentinización del tango español. Los primeros tangos argentinos en estilo español.-

Hemos hablado de una categoría media que agrupa algunos bailes cuya belleza, pujanza o significación los lanza fuera de sus fronteras natales. La Argentina produjo uno en 1811, el cielito; el Perú, con la colaboración de Chile, lanzó por todo el continente una danza estupenda, insuperable: la zamacueca. Les faltó París, y con París la gloria del mundo. No fue aquél el momento para ellas; en rigor, no inauguraban, continuaban. El tango español, sin la significación del cielito ni la grandeza de la zamacueca, fue, sin

embargo, una danza de gran dispersión y vida casi centenaria. Mereció preferencia como danza de espectáculo y en los altos ambientes artísticos halló entendimiento y acogida como forma de canción. Escribieron tangos compositores de la talla de Isaac Albéniz, Enrique Granados y Francisco Tárrega, en el puro nivel de la alta música, y numerosos compositores cultos de zarzuela, como Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, Fernández Caballero, Marqués, Valverde, Chueca, Chapí, Bretón, Vives... [111] Algún interés despertó en París como *couplet*.

El tango español se extendió por América Latina. En cuanto nos atañe, tuvieron sus diversas expresiones –la andaluza popular, la del teatro, la artística– resonancia proporcionada a la índole de los ambientes. Como danza española, no brilló en Buenos Aires fuera de los escenarios y reuniones o veladas; como canción gozó de enorme popularidad, no sólo entre los miembros de la densa colonia española sino también en todos los círculos y niveles. En Chile... se están reeditando hasta hoy los tangos españoles. Se cantaron y se bailaron en el Perú, en el Caribe, en México...

No necesitamos insistir en recordar que su música –con ésta o aquella coreografía– es remotísima descendiente de los regios repertorios medievales. Puede ser, o no, consecuencia directa de las melodías que allí mismo, en el monasterio de El Escorial, duermen en arcaica notación desde el siglo XIII; puede ser, o no, consecuencia de un antiguo reflujo americano, pero hay un tango español que está funcionando ya en la primera mitad del siglo XIX [112], y que se manifiesta y evoluciona –en ambientes diferentes, en distintas capas sociales– con suerte diversa y altibajos frecuentes. Es este tango, y su presencia en Buenos Aires, lo que nos interesa.

El doctor Eduardo Sánchez de Fuentes, musicólogo cubano bien documentado, escribió lo que sigue con referencia a los antepasados de la habanera: "No hay duda de que sus ascendientes fueron la *contradanza* y la *danza* y es admisible la creencia de que los viejos *tangos* españoles pesaron en su formación, si se tiene en cuenta que este género de nuestro *folklore* es de los más antiguos." (*Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*, Habana, 1927, p. 50.) Sólo nos importa destacar esta opinión sobre la antigüedad del tango español en Cuba porque la enuncia un musicólogo culto que nació en La Habana en 1874. En cuanto a una "esencial" [113] influencia del tango español sobre la habanera, pudo ser o no. En realidad, estas especies vivieron dispensándose corteses influjos vecinales mínimos. La habanera es posterior al tango español, pero no lo es la *danza*, progenitora de la habanera.

---

111. En el original manuscrito se incluye a Arrieta, que no aparece en el mecanoscrito.
112. Dice "siglo XIX" en el original.
113. En el mecanoscrito, la palabra "esencial" aparece sin las comillas.

José Otero, profesor de Sevilla desde 1872 –ya mencionado– escribe hacia 1911: "Aunque el *tango* es baile antiguo no se ha generalizado hasta hace unos ocho o diez años" [1901-1903]. "En Cádiz siempre se bailó el *tango* entre la gente artesana, pues era su baile favorito, y aquí en Sevilla en los cafés cantantes, en varias ocasiones, se han visto bailadores de *tango* que han sido de Cádiz, y los dos últimos que vinieron fueron el Churri y Paquiro, que estuvieron en el café de Novedades." Dice Otero en otro párrafo: "Hoy [1911] es uno de los bailes de moda y que da dinero a los artistas; no hay quien aprenda a bailar, sea de la clase que sea, que no pida le enseñen el *tango*"... Este dato, fuera ya de las fechas que nos interesan, importa para tener en cuenta que el tango español, al menos como espectáculo, fue durante largos años contemporáneo del tango argentino universalizado, y que también vivió antes al lado del tango americano (cubano) en España y en América por obra de simple intercambio [114].

Si recordamos las anteriores páginas sobre las especies afines vemos ahora que antes del año 1850 hubo tres especies de tangos en España, los tres con idéntica fórmula de acompañamiento rítmico. Uno, probablemente el más antiguo, localizado en hondos estratos suburbanos de las ciudades de Andalucía, el *tango gitano*. La Real Academia, que nunca tuvo apuro, ni edición anterior en ese siglo [115], lo menciona recién en 1869. Le atribuimos mayor antigüedad, pero ninguna fecha es demasiado antigua para el tango en un país que atesora versiones de ese género escritas en 1270. No rechazamos la idea de que la tradición medieval haya decaído en España hasta la inoperancia, y nos parece vivamente admisible que la especie, conservada en América con cualquier nombre, haya retornado a su país de origen. Este es el caso del segundo tango, del *tango americano*. Vimos que un diccionario lo nombra en 1853 y hace notar que en su texto hay palabras de la jerga de los negros; añade que se hizo popular "en estos últimos tiempos", y ya explicamos por qué debe haber ingresado a España poco antes de 1848. El tercer tango es el *tango español.*

Sin documentación musical conocida procedente de la primera mitad del siglo XIX (1800-1850), sin testimonios escritos de ese mismo período, no podemos hacer más que atenernos al hecho evidente de que hacia 1850 hay un tercer tango, menos áspero que el tango americano, ya muy conocido en España, ya canción teatral en 1855, número animador de la zarzuela *Marina*. E ignoramos si hubo tangos en las zarzuelas anteriores, hasta 1851.

Antonio Cairón, que describió los bailes españoles en 1820, no menciona ningún tango. Si era por entonces simple canción o especie relegada y humilde –acaso el mismo *tango gitano*– pudo Cairón omitir su recuerdo;

114. El manuscrito dice "de simple intercambio natural".
115. Curiosamente, se repite el error anotado en la llamada 38.

pero la presencia del tango español es notoria y su popularidad indudable al promediar el siglo, porque cuando los grandes compositores españoles de zarzuela incorporan a sus obras las formas populares de España (jota, seguidillas, malagueña, carceleras, guajira, zapateado, etcétera) el tango asciende a los tablados entre ellas con los mismos títulos de hispanidad y de popularidad. Es cierto que subieron también las formas de los bailes de pareja [116] universales de moda (vals, polca, mazurca, chotis, etcétera), pero debemos admitir que el tango español, con su arcaica bailarina individual, no puede incluirse entre los bailes universales de moda, puesto que no era tal. Hacia 1870 apareció en los tablados la habanera, muy grata por su carácter y como expresión provincial hispánica. No sería necesario añadir que esas canciones y bailes, siempre vivaces en cada obra, podían amenizar pero no constituir la zarzuela. Cuando la tensión lírica o dramática lo exigía, los compositores creaban romanzas, arias, dúos, etcétera, al modo itálico que, triunfante a la sazón, era familiar y grato a todos.

Vamos a dedicar algún espacio a documentar el ascenso de la música tradicional española y de las danzas universales de salón a los altos estrados de la zarzuela, y a valorar, por su calidad y su frecuencia, la significación del ascenso del tango español, creado, recreado o adoptado por compositores eminentes.

La moderna zarzuela surge en Madrid a mediados del siglo XIX, entre 1848 y 1851. Aunque una tardía influencia romántica trae a escena los ambientes exóticos y el mencionado influjo de la ópera italiana estimula pretenciosas creaciones en estilo culto, la zarzuela, sensible a las sugestiones del costumbrismo, prefiere la representación de la vida local, y es, por eso, importante creación española. Por sus valores intrínsecos la zarzuela se colocó desde el comienzo a un solo grado de la más encumbrada de las formas escénicas universales de la época: la ópera. Se ha dicho con razón que la zarzuela española es la *opéra comique* y hubo compositores que denominaron *ópera cómica* a sus obras del género. Fue, especialmente como *zarzuela grande*, un género de elevada jerarquía, y algunos de sus creadores escribieron verdaderas óperas o zarzuelas más importantes que algunas óperas comunes.

Si incluimos las especies afines, las obras de aquel popularísimo y difundido movimiento se pueden contar por millares, y han pasado a la historia de la música superior [117] española los nombres de los compositores Joaquín Gaztambide (1822-1870), navarro; Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), madrileño; Emilio Arrieta (1823-1894), navarro; Cristóbal Oudrid

116. El manuscrito dice "de pareja enlazada".
117. El manuscrito dice "música artística".

(1825-1877), badajocense, y no sabemos si el de algún otro. De la segunda época permanecen Manuel Fernández Caballero (1835-1906), murciano; Jerónimo Jiménez (1854-1923), sevillano; Ruperto Chapí (1851-1909), alicantino; Pedro Miguel Marqués (1843-1918), mallorquín; Federico Chueca (1848-1908[118]), madrileño; Manuel Nieto (1844-1915), catalán ("¿Dónde vas con mantón de Manila?"); Joaquín Valverde (1846-1910), badajocense; en fin, José Serrano, valenciano y, por último, el primero, el catalán Amadeo Vives (1871-1932).

Con respecto a la música regional española en las zarzuelas, es indudable que los compositores trataron de documentarse lo mejor que pudieron y que incluyeron en sus obras versiones más o menos originales o tradicionales, más o menos alejadas en alas de rebuscamientos técnicos. Seguramente por su vitalidad y generalización la especie preferida fue la jota. Hay jota en *El ta y el te* del veterano y erudito Francisco Asenjo Barbieri; la hay en *De Madrid a París*, de Chueca y Valverde; en *El Dúo de la Africana,* de Fernández Caballero; en *La alegría de la huerta*, de Chueca; en *El molinero de Subiza*, de Oudrid; en *Llamada y tropa*, de Arrieta; en *Las nueve de la noche,* de Caballero y Casares; en *El guitarrico*, de Pérez Soriano; en *Certamen nacional*, de Nieto; en *Historias y cuentos*, de Rubio; en *La bruja*, de Chapí; en *Tirador de palomas*, de Vives; en *La gran vía*, de Chueca y Valverde; y, no sabemos si será necesario decirlo, en *La Dolores* –la jota de *La Dolores*–, del maestro Bretón, entre muchas otras.

Hay seguidillas en *El chaleco blanco*, de Chueca; en *Pan y toros* y en *El barberillo de Lavapiés*, de Barbieri; en *La verbena de la Paloma*, de Bretón, y en otras. Hay malagueñas en *Cuba libre*, de Fernández Caballero; carceleras, en *Las hijas de Zebedeo*, de Chapí; paso-doble, en *Cádiz*, de Chueca y Valverde; guajiras, en *Agua, azucarillos y aguardiente*, del maestro Federico Chueca; zapateado, en *Música clásica*, de Chapí; tirana y bolero, en *El barberillo de Lavapiés...* Todo esto, o casi todo, en las tres últimas décadas del siglo XIX.

La habanera es una danza de moda que aspira al triunfo mayor, pero es una especie españolizada, aparte de pertenecer políticamente al reino por el hecho de que Cuba es una provincia española. España acogió la habanera con deleite y la absorbió; su ritmo le era familiar por el tango americano, también de Cuba, y por el tango español, español desde siempre. Además, su noble ambiente melódico, la sensación de molicie que difundía su reducida velocidad y las sugestiones del trópico que se unían a su dulce vaivén la habían hecho encantadora. Así se explica que los compositores de zarzuela y zarzuelita incluyeran en sus obras la habanera con gran frecuencia.

118. 1846-1908 según algunas de las fuentes.

Hay habanera –no nos importa el orden cronológico [119]– desde 1870, en el juguete cómico y lírico *La sensitiva*, de Aceves; en *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Fernández Caballero; en *La verbena de la Paloma*, de Bretón; en *El pobre Valbuena*, de Quinito Valverde y López Torregrosa; en *La Gran Vía,* de Chueca y Valverde; en *Toros y Vallecas*, de Conde; en *Niña Pancha*, de Romea y Valverde; en *El gorro frigio*, de Nieto; en *El juicio final*, de M. Albelda; en *El tambor de Granaderos*, de Chapí; en *El mercado de esclavos*, de Cortijo Vidal; en *Toros de Puntas* y en *El caramelo*, de De Miguel; en *Cantar llorando,* de Moreno; en *El hombre es débil*, de Barbieri...

Hay vals, en *El vendedor de pájaros*, de Carl Zeller; en *Las campanas de Carrión*, de Robert Planquette; en *La borracha,* de Chueca; en *El dúo de la Africana*, de Fernández Caballero; en *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde; en *De paso por aquí*, de Abad Antón; en *Château Margaux*, de M. Fernández Caballero; en *El mercado de esclavos*, de Cortijo Vidal; en *Cómo está la sociedad*, de De Miguel; en *¿Me conoces?*, de Franquelo...

Hay mazurca en *El pañuelo de yerbas* y en *El rey que rabió*, de Chapí; en *Coro de señoras*, de Nieto; en *La casa del oso*, de Chueca; en *La viejecita*, de Fernández Caballero; en *El año pasado por agua* y en *De Madrid a París,* de Chueca y Valverde...

Hay polcas, hay cake-walks, hay chotis, hay paso-dobles, hay pasacalles, hay hasta una gavota, acaso porque la especie resurgió hacia 1885; hay tangos... Esto es, y a eso vamos. El tango español fue difundido por la zarzuela, por la zarzuelita, por las revistas líricas, y por todas las piezas con números cantables que ocuparon los escenarios desde 1855 en adelante.

Sin una investigación particular de larga duración es imposible la presentación de una nómina completa de las zarzuelas que incluyen tangos españoles. Semejante trabajo supera nuestro propósito de ofrecer una simple nómina habida casi al azar, pero suficiente para documentar la presencia del tango en el género en relación con la de otras especies.

En 1855 Camprodón y Emilio Arrieta lanzaron *Marina*, cuyo agradable tango, minorizado y muelle, con veleidades de barcarola, desdeña el sincopado y el *staccato* y se aleja en dirección a la romanza no obstante su purísima y persistente fórmula rítmica de acompañamiento. Su texto empezaba:

"Dichoso aquel que tiene
su casa a flote
a quien el mar le mece
su camarote."

119. Vega anota al margen su deseo de, más adelante, "rehacer por orden de fechas".

Se podría pensar que el autor resbaló vagamente hacia los formularios melódicos de la habanera, pero en 1855 esta especie permanecía en la penumbra bajo el nombre de *danza cubana*, en todo caso *danza habanera*, y carecía de resonancia en Madrid. *Marina*, corregida y aumentada, se estrenó como ópera en 1871; entendemos que el tango –o lo que sea– fue número de la versión primitiva.

El 15 de octubre de 1857 se dio en el Teatro de la Zarzuela la obra del género titulada *El relámpago*, texto de Camprodón, música del maestro Barbieri. Dicen que el público enloqueció con el tango español:

"Ay qué gusto qué placé
qué cosa rica
ver bailá al cocuyé
con la sopimpa."

En este mismo teatro se estrenó el 30 de mayo de 1859 la zarzuela *El último mono*, texto de Narciso Serra, música de Cristóbal Oudrid. Al valorar lo que escribió este compositor –más de noventa obras– Antonio Peña y Goñi considera dignos de perduración tres jotas, un sainete y el tango español de esta zarzuela.

Entre mi mujer y el negro, zarzuela en 2 actos, texto de Luis de Olona, música de Barbieri, estrenada el 14 de octubre de 1859 en el Teatro de la Zarzuela, tiene entre sus números el tango "Como tengo la cara negra".[120]

En 1865 (o 1866) se presenta *El joven Telémaco*, libreto de Eusebio Blasco, música de José Rogel. Fue en el Teatro Variedades, y por la nueva compañía de Bufos Madrileños. Todo Madrid, toda España, cantó durante más de medio siglo el tango español que se reedita hasta hoy con el nombre de habanera:

"Me gustan todas
en general
pero las rubias
me gustan más."

Encontramos una mención del tango español en la obra *Pascual bailón*, de La Fuente y Brañas, música de Guillermo Cereceda, representada en 1868. Pascual, el protagonista, maestro de can-can, dice:

"Soltero ayer, libre y solo
dejé por insustanciales
el tango, el vito y el polo."

120. Este párrafo es una pequeña hoja manuscrita de Vega adherida con un alfiler.

En 1877 triunfa la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Ramos Carrión y el maestro Fernández Caballero. Dice Marciano Zurita: "Todos los cantables se hicieron popularísimos, los cuplés de Mochila, el tango del pitillo, los valses... Todos, pero singularmente el dúo de tiples –la española y la inglesa– y aquella celebérrima habanera con que a todos nos han adormido nuestras nodrizas:

«Así escuchando de la mar
el melancólico rumor,
entre la luz crepuscular
bogando vamos sin temor.

¡No hay mejor placer
que el de navegar!
Nunca en tierra se gozó
este dulce bienestar.»"

Aquella celebérrima habanera es un tango español. Más adelante lo encontraremos, efectivamente, popularizado.

En 1886 España se conmovió. En el Teatro Felipe se estrenó la "revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros" *La Gran Vía*, libreto de Felipe Pérez y González, música de Chueca y Valverde. (Recuérdese que la Gran Vía es algo así como la Avenida de Mayo, una calle ancha tardíamente abierta por demolición.)

Se aplaudió el vals "Caballero de gracia", se repitió cuatro veces la canción de la "pobre chica", pero cuando llegó, ya en ambiente caldeado por el entusiasmo y la emoción, la enseguida famosa "Jota de los Ratas", el público perdió la razón. Cuando salieron los tres Ratas y –nada más– dijeron

"Soy el Rata primero.
Y yo el segundo.
Y yo el tercero..."

"el público, puesto en pie, gritó frenético de entusiasmo" –dice Marciano Zurita–. Se repitió varias veces. Se aclamó la mazurca, se premió el célebre chotis:

"Hay pollo que cuando bailando va
enseña la camisa por detrás".

El tango de *La Gran Vía* es el tango español ya suave de los últimos tiempos. Se nos presenta como "canción" y los compositores –de acuerdo con la costumbre– indican "tiempo de habanera". [121]

En la revista *La tierra del sol*, de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, música de Rafael Gómez Calleja, se canta el "tango de los viejos ricos", cuyo texto recordarán sin duda todas las personas mayores:

"¡Ay Tomasa, Tomasa, Tomasa!
Vengasté, que no sé lo que pasa."

En 1888 Perrín y Palacios, con el maestro Manuel Nieto, lanzan *Certamen nacional*. Su precioso *tango español* mereció la celebridad que pueden certificar quienes lo oyeron. Sin decir "agua va" entra a escena el "café", una bella tiple, con su gran cortejo de cañas de azúcar, es decir, con su grupo de cantantes. Entonces el "café" entona:

"¡Cariño!
¡No hay mejor café
que el de Puerto Rico!" [122]

Cuando se publicó el libreto se añadieron en apéndice nada menos que seis estrofas para las repeticiones, algunas con recuerdos de la *nega* y el *neguito*, porque si hay tango tiene que haber negros. Aparecieron bajo el título de "Letras para el tango" [123].

El Teatro Eslava entregó al público el 17 de octubre de 1888 la zarzuela *El gorro frigio*, de Limendoux y Lucio, música del maestro Manuel Nieto. En esta obra hay un célebre tango español, merecedor de su fama:

"Paseando una mañana
por las calles de la Habana
la morena Trinidad"

Por su tema suele llamársele habanera, pero la franqueza severa de la fórmula quebrada del tango también en la melodía la define como tango.

---

121. Vega escribe al margen de la versión manuscrita: "Mucho ojo". Y aparte: "El tango de la pobre chica".
122. En el manuscrito, Vega escribe al costado: "tengo mús. ver trozo" y hay un rectángulo recortado.
123. Vega escribe en la versión manuscrita: "*Certamen nacional* se estrenó en Buenos Aires en seguida, en 1890, y todo Buenos Aires cantó «¡Cariño!»".

El 1º de marzo de 1889 se estrenó en el Apolo de Madrid la revista *El año pasado por agua*, texto de Ricardo de la Vega, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde [124], y en ella otro tango español:

"Oiga usted, Caballero
fíjese usted en mí." [125]

En la zarzuelita *Las estrellas*, de Carlos Arniches con música de Quinito Valverde y José Serrano (1900), hay un tango español de rígido acompañamiento y allanada melodía. Dice la cantante: "y ahora escuchen con mucho *cuidao*, un tanguito que me han *enseñao*" [126]. Habla Antoñita: "Bueno, ¿a ustedes les molestaría quedarse bizcos? ¿No? Pues les voy a bailar a ustedes un tanguito"... Y el público asiste a la coreografía individual femenina del tango español.

En la zarzuelita *Enseñanza libre*, letra de Perrín y Palacios, música del maestro Giménez (1898), se entona un tango español andaluzado al extremo de que el ritmo tradicional ha sido sustituido por una fórmula en 6x8. Pero si los compositores no eran diestros en formas y estilos populares, tampoco el público se andaba con primores discriminatorios de especies, y el llamado tango alcanzó las cimas de la celebridad:

"Arza y dale
yo tengo un morrongo
que cuando en la falda
así me lo pongo"

Hasta se lanzó en 1902 un entremés-parodia titulado *El morrongo*, en cuya escena inicial se recuerda el tango. Inés, sentada, lee un libro. Canto místico en la orquesta; "[...] dentro, al mismo tiempo, suena algo lejos un piano de manubrio tocando el «tango del morrongo»"... Inés exclama:

"Ay qué tango tan bonito"...

En la escena II, recogiendo un papelito explica:

"Un tango que andan vendiendo
y que se canta la mar,
de una obra muy popular
[...]

---

124. En la original manuscrito escribe Vega: "Esta obra permaneció en la cartelera más de tres años."
125. En el manuscrito, Vega escribe al costado: "hay música / reprod fragmento p. 5".
126. Espacio en blanco en ambos originales: manuscrito y mecanografiado. Vega escribe en el margen: "música".

Es el tango del morrongo
[...]
Esa canción cadenciosa"...
etcétera.

Ya se ve. El tango andaluz en los organitos de Madrid, hacia 1902; los mismos tangos andaluces, en la misma época se oían también en los organitos porteños.

[127] Fechado en Madrid, en julio de 1899, vemos unas coplillas [en las] que, bajo el título de "Cosas de teatro (Revista de la quincena)", José Jackson Veyán comenta, atacando, la aparición de un nuevo género de teatro, menor que el chico, y enumera sus defectos:

"Al género chico
le salió un hermano
mucho más pequeño
y más casquivano
[...]
Y hará que del todo
el mal gusto entre
con tangos flamencos
y danzas del vientre." [128]

En *La luna de miel*, de García Álvarez y el maestro Paso (1900), cuadro V, llega al gabinete fotográfico un profesor que ofrece sus producciones para grabación, y las enumera con precios: "–Habaneras, cinco pesetas. Jaleos, tres. Tientos, por uno solo dos cincuenta; si intervienen dos hay subida". El grabador pregunta: "–¿Y no hay tangos?/–Puede que haya tango"...

Ya en los primeros años del siglo XX [129], nos encontramos la zarzuelita *San Juan de Luz*, música de Tomás López Torregrosa, estrenada en 1902, y en ella el "tango de la cacerola"; y pocos años después el mismo Torregrosa con Quinito Valverde escriben el "tango del automóvil" para la zarzuelita *El último chulo:*

"El automóvil, mamá,
es una cosa
que sorprende a la gente, mamá
y es prodigiosa

127. Ficha manuscrita adjuntada por Vega en la versión mecanografiada mediante un *clip*.
128. Fin de la ficha.
129. Vega escribe "del presente siglo".

pues siendo un coche
como sabrá
nos conduce por calles y plazas
sin mulas, caballos,
ni trolley, ni na."

El tango español continúa después en las zarzuelas o en el género chico, siempre como número cantable, a lo largo de las décadas de la declinación, siempre dando lustre y prestigio al nombre de la especie.

En los primeros años del siglo XX [130] el tango español tuvo pasajero éxito en París. Sobre versos de Ricardo Taboada, el compositor E. H. de Anduaga, que vivía por entonces en esa ciudad, escribió un bello tango español, el "Tango de la Chunga". Reproducimos una parte de su pobre texto:

"Quieres el tango aprender,
pues en mí puedes ver
que sin resbalar y sin tropezar,
pasando cerca de ti
ya te vuelvo gil y te dejo atontao,
te quedas chalao. ¡Arza y olé!"

La cupletista española "La Fornarina", que tenía este tango en su repertorio, lo cantaba en París con texto francés. Musicalmente es un tango que, aun cuando conserva con rigor la fórmula acompañante típica de la especie, ofrece una melodía muelle de las que tienden hacia las grandes habaneras de fin de siglo. Al extremo de que el musicólogo podría considerar como posible que, al revés, es la evolución del tango español en las cumbres de la jerarquía y del éxito lo que influye en la caracterización de las habaneras tardías.

Los grandes cantantes de ópera y drama lírico no desdeñaron la ejecución de los buenos "números" de la zarzuela. Julio Enciso, autor de las *Memorias de Julián Gayarre*, refiere que el célebre cantante navarro, la noche de su despedida en Madrid en 1888 cantó... "por último, el preciosísimo tango del maestro Barbieri «Como tengo la cara negra», de la graciosa zarzuela *Entre mi mujer y el negro*". [131]

Al tango español le faltaba, para su definitiva consagración, el interés de los más encumbrados compositores españoles de la época; y lo tuvo. Isaac Albéniz (1860-1909), que vivió su infancia y su adolescencia aspiran-

130. Vega escribe "de este siglo".
131. También este párrafo es una pequeña hoja manuscrita de Vega adherida con un alfiler.

do las resonancias de la zarzuela y ascendió un día hasta las alturas de su bello drama lírico *Pepita Giménez*, acogió la pequeña y noble forma del tango español. No debemos jactarnos. En la plenitud de la gloria, Albéniz desdeñaba todas aquellas obritas menores, pero sin dejar de acotar que "algo hay en ellas".

Isaac Albéniz escribió un *Tango* (en la) y un *Tango en re*. En ambos predomina la fórmula rítmica característica del acompañamiento de la especie con alguna de sus variantes. El *Tango* en la se desentiende melódicamente de la fórmula típica y distiende un tema comúnmente desplegado en tresillos, es decir, que adopta una de las características disidentes del tango español. En cambio el *Tango en re* se atiene a la fórmula clásica también en la melodía y produce una impresión que aproxima la obra hacia lo que entendemos por "tango" [132]. Enrique Granados (1867-1916), otra de las glorias de España, escribió también un tango [133]. Por fin, el creador de la guitarra moderna, Francisco Tárrega (1854-1909); nuevamente observamos aquí la fórmula del acompañamiento empleada con rigor [134].

La simpatía de grandes músicos españoles por el tango es apenas un detalle acerca de la importancia de la especie y una muestra de la inclinación general del romanticismo –del costumbrismo– por las expresiones del pueblo. Lo que nos importa aquí es el torrencial movimiento de la zarzuela y de sus géneros menores. El precedente sumario carecería de objeto y de sentido si no insistiéramos en destacar aquello que lo define como un fenómeno único en la historia de la exaltación en España y en Hispanoamérica: la difusión de su música por todos los ámbitos y todas las clases; la interpenetración de esos estilos de creación y los coetáneos estilos locales de vida mental y sensorial; la popularización total. Podríamos abrumar al lector con enumeraciones de resonancia, pero nos limitaremos a lo indispensable para una idea que el mismo lector fecundará dentro de los términos de la realidad histórica.

En consonancia con la densidad del movimiento había en Madrid hacia 1890-1900 once teatros enteramente consagrados a las zarzuelitas y afines, y se estrenaron por entonces unas mil quinientas obras. La materia dio para crear sin tasa desde el comienzo. Cristóbal Oudrid escribió noventa y dos zarzuelas (treinta en colaboración); Gaztambide, cuarenta y cuatro (doce en colaboración); Barbieri, cerca de ochenta (diez o quince en colaboración); Arrieta, más de medio centenar. Y para dar noción de lo que fue la

132. Escribe Vega: "Reproducimos fragmentos", y deja el correspondiente espacio en blanco.
133. Vega deja el espacio en blanco.
134. Es probable que Vega previera un ejemplo también aquí.

etapa final bastará con mencionar el record de Quinito Valverde (hijo de don Joaquín, Joaquinito): compuso doscientas cincuenta obras, varias en colaboración.

Las zarzuelas se estrenaban en Madrid y a poco se representaban en todas las provincias de España. Por otra parte se formaron subfocos de creadores en varias ciudades: Menent y Porcel, en Barcelona; Espín y López Uría, en Sevilla; en Valencia, el homofónico Juan B. Placencia; en Valladolid, Tomás Genovés... Los libretistas Perrín y Palacios y el maestro Nieto, al hacer una nueva edición de su celebérrima zarzuelita *Certamen nacional* a sólo nueve años de su estreno, en 1897, informan que la obra se representó 2.610 veces en los teatros Del Príncipe, Alfonso, Zarzuela, Alhambra, Apolo, Felipe y Martín, de Madrid, y en muchos de las provincias españolas. *La Gran Vía* fue un suceso tan grande, que después del año inicial en el Teatro Felipe siguió representándose durante cuatro temporadas consecutivas en el Teatro Apolo.

Ya sabemos los extremos que alcanzó la popularidad de la música. "Todo Madrid, y toda España –escribe don José Subirá refiriéndose al éxito de *El joven Telémaco*, de Rogel–, cantaron por aquel tiempo dos números de la obra: «Me gustan todas, en general» y el que principia así: «Suripanta, la suripanta»"...

José Deleito y Piñuela anota que... "el público no se hartaba de hacerla repetir [a la cantante, en *Certamen nacional*] el número con diversos cantables [...]. El estribillo de todas aquellas coplas, que aún canturrean los supervivientes del siglo anterior, era el popular: «¡Cariño!»", etcétera.

En un ensayo de 1927 escribió don Julián Ribera: "El maestro Serrano compuso a principios del presente siglo una pieza teatral, titulada *Alma de Dios*, en la que había una canción que comenzaba así:

> "Hungría de mis amores
> patria querida"...

que se popularizó en España hasta el punto de saturación, por no decir empacho: altos y bajos, ricos y pobres, viejos y niños, todos la aprendieron; y se repetía a todo momento, en todas partes, hasta el extremo de causar fastidio el oírla cantar." (*Disertaciones y opúsculos*, II, p. 156.) Y más adelante: "Otro ejemplo: la canción de la zarzuela u ópera española de Arrieta, titulada *Marina:*

> "Al ver en la inmensa llanura del mar"...

Muchos recordarán la boga que alcanzó. Apenas habrá habido español del último tercio del siglo XIX, de la clase media, que no la cantase"... (Ibid, p. 158.)

Marciano Zurita, historiador del género chico, dice esto: "¿Para qué vamos a decir que el éxito de *El año pasado por agua* rayó en lo inverosímil? Rondaba ya el año 1892 y todavía no habían retirado del cartel del Apolo la famosísima revista [...]". Y refiriéndose a Agua, azucarillos y aguardiente, de Miguel Ramos Carrión y Federico Chueca: "A los cuatro días de estrenada la lindísima zarzuela de don Miguel y don Federico, no había calle, plaza, plazuela ni travesía en Madrid donde no se reprodujeran a voz en grito «todos los cantables que tenía la obra». Desde el coro de niñeras al de barquilleros y desde el vals al dúo, nada pudo escapar a las terribles púas de los desaparecidos organillos"... (*Historia del género chico*, Madrid, 1920, pp. 49, 75-76.)

Antonio Peña y Goñi escribe por 1880 que el compositor don Francisco Asenjo Barbieri, viejo ya, "aun le sigue y aclama la muchedumbre como en los tiempos de mayor fortuna". Ni siquiera faltó la gratitud del pueblo.

Gilbert Chase, el gran hispanista norteamericano, escribe, refiriéndose a la habanera de *La verbena de la Paloma*, que "basta que uno tararee solamente unos pocos compases de esta melodía, para provocar una inmediata respuesta de los labios de todo español". Y añade, con respecto a las zarzuelas, en general, que su "inmensa popularidad las hizo parte integrante de la vida española". Creemos que estas palabras son decisivas.

Pensamos que estos pocos fragmentos de notas y opiniones –se podrían multiplicar– dan a la gente nueva clara idea de lo que fue aquel extraordinario movimiento de lírica simple y de felicidad penetrante, que un día aparece y se extiende a la medida de un ambiente que lo está esperando con vocación de madre e intolerancia orientadora. Resulta prácticamente incomprensible que aquellas convenciones, modos y gracejos madrileños tan locales hayan podido conservar su eficacia en el medio centenar de diferenciadas provincias españolas, en las últimas posesiones marítimas del reino y en todas las nuevas repúblicas hispanohablantes de América asentadas en sustratos indios, negros o blancos, y que, por su total penetración hasta las capas populares, haya operado como instrumento civilizador ameno y persistente. Es imposible abarcar y comprender su largo medio siglo de conmociones sin volver a la idea de que el movimiento artístico de la zarzuela y afines fue un hecho sin igual en la historia del teatro por su resonancia y su trascendencia multitudinaria nacional e internacional.

Hemos visto que las provincias españolas participaron en el movimiento, ya mediante la actividad de compositores locales, ya como disponibilidad de público recipiente. En muchas ciudades menores y hasta en algunos pueblos, los aficionados formaban conjuntos para representar zarzuelas o zarzuelitas, como pudieran, o para entonar sus números cantables.

De suerte que se pueden aplicar a todo el reino las expresiones del testigo: "no había calle, plaza, plazuela ni travesía donde no se reprodujeran a voz en grito"... O, apenas "habrá habido español del último tercio de siglo que no la cantase"... "ricos y pobres, viejos y niños"... Puede ser que en muchos casos esta repercusión popular haya sido pasiva, pero es el caso que alguna vez –hasta donde nosotros sabemos– alcanzó a engendrar colateralmente una promoción de poetas populares que operaban sobre la música de las zarzuelas, si es que no crearon también algunas melodías a su imagen. Es el caso de los tangos andaluces de 1855-1885.

Los tangos andaluces en Andalucía [135]

Hace treinta años nuestra búsqueda de documentos localizó una importante floración de tangos con su centro en Sevilla y expansión por casi toda Andalucía. En aquel primer contacto con los documentos pensamos que eran *precisamente los tangos de esa floración* los que constituían el antiguo sustrato que entregó el modelo de la especie a la avidez de los compositores de zarzuela. Hoy debemos admitir que los tangos de esa floración no eran *todos* anteriores a la zarzuela e independientes de ella, y que la exaltación misma de la especie fue remota consecuencia del foco central. Los repertorios de la zarzuela pudieron haber arrastrado consigo algunos tangos andaluces del sustrato viejo, pero es evidente que difundieron otros que nuestra información posterior ha identificado como tangos originales de los zarzuelistas radicados en Madrid. La originalidad de la floración andaluza se funda principalmente en la adecuación de nuevos versos a determinada música. [136]

Vista así, esta importante promoción de tangos andaluces resulta un episodio de exaltación en la dilatada vida anterior y posterior de la especie en Iberoamérica. Llegó a su apogeo por los años 1855-1875, si no antes, pero no mucho después de 1882 en que Alejandro Guichot y Sierra escribe: "Hasta hoy han estado muy en boga; ahora creemos notar que han sido olvidados un tanto por el pueblo". Según testimonios que hubimos, estos tangos andaluces eran cantados después de 1880 por las comparsas

---

135. Original mecanoscrito de Vega (que llamaremos original 2), posterior a uno incompleto, alternadamente manuscrito y mecanoscrito (que llamaremos original 1). Este capítulo va precedido por un dos romano (II). Ver nota 109 en **El tango español** ("Este capítulo posee...").

136. El original 1 finaliza el párrafo con un comentario que desaparece en el original 2: "En fin, aquí tenemos una muestra más de la enorme popularidad de los cantables de la zarzuela y de sus resultados".

carnavalescas bajo la batuta de un director, y es cierto que sus coplas, ligeramente modernizadas, y su música, algo más pulida, se ejecutaron después de 1900. Todavía vivos, esos tangos alcanzaron los primeros discos fonográficos y hasta hoy, al cabo de una fuerte evolución diferencial, forman parte del repertorio tradicional pasivo y se ofrecen como espectáculo.[137]

El tango español era o es canción y danza. En la época de su ocasional florecimiento andaluz constaba el texto de varias cuartetas de hexasílabos, octosílabos o alternancia de éstos con pentasílabos. La guitarra acompañaba al cantante mediante un rasgueo invariable, y después del estribillo oíamos un breve interludio punteado, la "falseta". También se bailaba el tango español: al principio, por una mujer sola; luego, por una o más parejas. Hombre y mujer, frente a frente, marcaban el ritmo con los pies, semigirando y haciendo castañetas.

Los folkloristas españoles Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"), Francisco Rodríguez Marín y Alejandro Guichot y Sierra publicaron sendas notas sobre los tangos andaluces en la revista *El Folk-lore Andaluz*, que editó en Sevilla la sociedad de igual nombre durante los años 1882-1883. Gracias a ellos han llegado hasta nosotros textos fidedignos y consideraciones precisas anotados por brillantes profesionales en el momento mismo de la floración. Complemento de tales notas, el autor de estas líneas buscó y halló testimonios fieles entre los andaluces residentes en Buenos Aires, y no sólo confirmó el contenido de las publicaciones sino que obtuvo otras informaciones tradicionales.

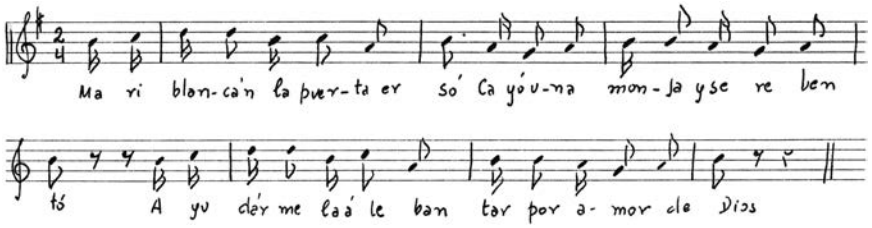
Las renovadas coplas con que se cantaban los tangos andaluces aludían a diversos episodios o escenas populares y recibían una subdenominación tomada de la familia temática del texto. Así, había "tangos de la casera" (o "de los merengazos", esta vez por el estribillo), "tangos de los sombreritos", "tangos de la vaquita", etcétera. El nombre particular de la familia caracterizaba, además, su melodía, y los estribillos subsistían en tangos cuyas nuevas coplas carecían de relación con ellos.

Desgraciadamente, los cronistas de la revista *El Folk-lore Andaluz*, tan diligentes en cuanto a la poesía, no pudieron obtener la música. Guichot confiesa: "No nos ha sido posible dar con la música de los tangos para completar su exposición". Estamos en presencia de un importante movimiento popular en las grandes y cultas ciudades andaluzas, que en plena época moderna se desarrolla en el mundo oral como hace mil años.

---

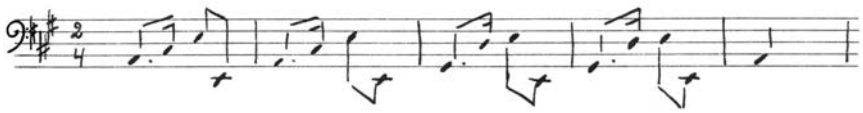
137. El original 1 continúa: "Precisamente por esto es inocente la comparación de los tangos andaluces o españoles de hace cien años con el tango argentino de nuestros días, también producto de inexplicable alejamiento de sus tipos locales de hace medio siglo".

Rodríguez Marín, camarada de Guichot y cronista del tango andaluz, publicó justamente entonces, en 1882-1883, los cinco tomos de su obra *Cantos populares españoles*, e incluyó música en el V. Pero no se acordó del tango andaluz. Hay en este tomo V una canción, "Mariblanca", nº 16, que pertenece a la familia rítmica del tango:



Es otra cosa. Entendemos que se ha publicado algún tango antiguo; lo desconocemos, aunque sabemos que se imprimió algo bajo el nombre de "tango". Es la época de las colecciones folklóricas, pero la atención de los estudiosos no se ha detenido en estas producciones urbanas, sino en las hondas vetas de las remotas tradiciones orales, verdaderas expresiones del folklore. De todos modos, la fórmula rítmica del acompañamiento del tango era conocida en toda España y, aunque no fue la preferida, se encuentra en cualquier colección de cantos españoles antiguos. Es de imaginar que el lector no habrá olvidado su existencia en la Edad Media, tal como explicamos en el capítulo de la música [138]; y si es músico culto o buen *amateur* tampoco habrá olvidado los tangos españoles de los grandes compositores, en que una enérgica evolución melódica no ha oscurecido la fórmula antigua. Pero nada de esto nos cura del mal de ausencia: no tenemos la música de aquellos tangos del movimiento andaluz. Naturalmente, a cualquier músico experto le basta la observación de las fórmulas melódicas y de las constelaciones típicas de estas especies para atribuirles la fórmula acompañante del caso, y esto bastaría para nosotros. Sin embargo hay algo mejor: el propio Machado y Álvarez, colector de los textos, escribe: ..."estas coplillas, que se acompañan con una música que parece una especie de «tango habaneril»"... Creemos que huelgan las explicaciones: el ritmo de la habanera, es el ritmo del tango español, y el de la milonga. Además, contamos con otro testimonio. Dijimos que se imprimió algún viejo tango español que no conocemos. Lo vio el argentino Juan Álvarez. En 1908 escribe Álvarez: "en una colección de piezas antiguas editada en España [...] encuentro bajo el rubro de *tango*, el acompañamiento típico de las milongas nuestras". Y reproduce la fórmula consabida.

138. Se refiere al capítulo 7 del plan original, que Vega no llegó a redactar.



En conclusión, los tangos andaluces de 1855-1880 se acompañaban como el tango español, como la milonga, la habanera y el tango argentino (antiguo). ¿Y las melodías?

Pensamos entonces –hace décadas– que si a un joven de hoy le preguntaran dentro de cincuenta años cómo se entonaba la letra "En mi pobre rancho / vidalitá", no vacilaría en cantar la correspondiente música, y como a la sazón vivían en Buenos Aires muchísimos andaluces viejos, de los que oyeron aquellas coplas, nos dimos a la búsqueda de tales españoles y obtuvimos inmediatamente la perdida música de algunos tangos de esa floración. Eran, en efecto, tangos.

Uno de los más ricos en coplas diversas es el "tango de los sombreritos". "Demófilo" nos da once coplas referentes a varios temas, incluso al que en Sevilla dio ese título general a la vieja familia. Las coplas del "tango de los sombreritos" deben su aparición a la circunstancia de haberse impuesto en Sevilla por el año 1880 la moda de ciertos sombreros a la austríaca, enormes y recargados de adornos francamente ridículos, en opinión de la gente del pueblo. Oportunamente los copleros compusieron numerosas canciones alusivas:

"Estos son los sombreritos
que gasto yo,
que me sirben de paraguas
y quitasol."

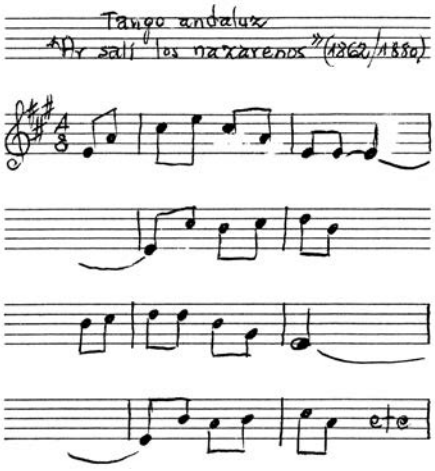
Y esta otra copla que no sabemos cómo se relaciona con la del tema anterior:

"Desde que bino el uso
De las peinetas,
Paresen las mositas
Gayos con cresta."

Dice el primitivo colector que ese tango llegó a Sevilla después de un tiempo de boga en Cádiz, donde se le habían asociado coplas que comentaban la espectacular caída de un balcón sobre la imagen de San Juan que en ese preciso instante pasaba por debajo conducida por la Cofradía del Santo Entierro de una iglesia gaditana, en 1880. Sobre este punto tenemos la versión coetánea de Machado y Álvarez y la confirmación de varios testimonios orales:

"Ar salí los nasarenos
Er Biernes Santo,
Er barcón que estaba enfrente
Se bino abajo."

Nuestros viejos andaluces radicados en Buenos Aires nos cantaron la música con que se entonaban estas coplas de los nazarenos. [139]



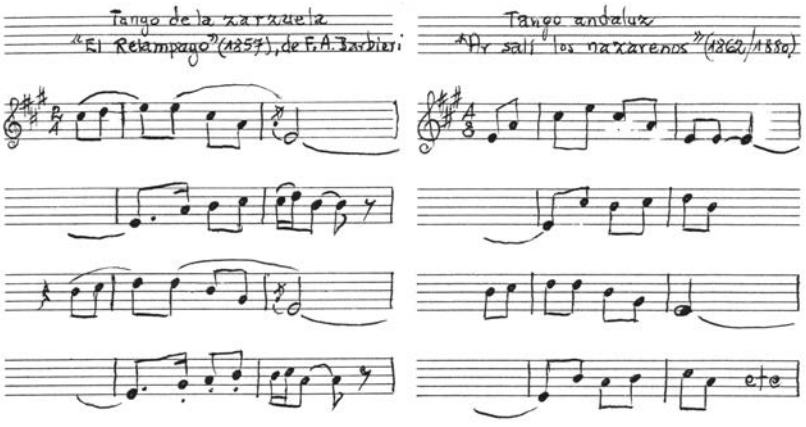
Charles Davillier, notable escritor francés que visitó Sevilla en 1862 y entregó sus valiosas impresiones a *Le tour du monde* (año VII, París, 1866, p. 369 y siguientes), habla del *tango americano* o cubano en términos que hemos reproducido en su capítulo y, refiriéndose a su fuerte acentuación rítmica, que considera africana, afirma que "se puede decir otro tanto de la mayor parte de los aires que tienen el mismo origen, y especialmente de la canción que comienza con estas palabras: «¡Ay! ¡Qué gusto y qué placer!», canción tan popular como el tango desde hace algunos años" (*chanson aussi populaire depuis quelques années que le tango*). Parece que Ch. Davillier distingue muy bien el *tango americano* de esta otra canción que, por su ritmo, también es negra, en su opinión. Nadie se deje seducir por estas impresiones de viajero no especialista, porque el ritmo está en su casa y no es negro, como lo demuestran las notaciones medievales que hemos presentado. Ahora recuérdese la fecha de 1862, interesante para ir calculando la antigüedad de esas canciones.

139. Cruz encerrada en una circunferencia, para intercalar al parecer el ejemplo que hemos escogido en el Archivo Carlos Vega. En función de la letra transcripta previamente, el compás caudal de la tercera frase debería ser igual al de la primera, lo cual permite suponer que la aquí pautada es una variante.

El texto que nos da el viajero francés abre nuevas perspectivas. Esa "canción tan popular como el tango" –según Davillier– es también un tango, un tango español. Es el tango de la zarzuela *El relámpago*, libreto de Francisco Camprodón, música de Francisco Asenjo Barbieri, que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 15 de octubre de 1857. En efecto, el texto empezaba como oyó el viajero y seguía como vemos aquí:

"Ay, qué gusto que placé
qué cosa rica
ver bailá al cocuyé
con la sopimpa."

El libretista le dio al compositor un texto con dicción negra para un baile de negros y el compositor le aplicó un tango porque, otra vez y siempre, la gente cree que el tango es negro por las mismas razones que aduce Davillier. Por ninguna razón. Pero la síncopa y el negro están asociados, y está bien y es muy cierto, pero no por eso la música es negra. Las articulaciones a base de pequeñas síncopas menores no son exclusivas del africano, como hemos demostrado. No obstante lo cual Barbieri adopta un tango andaluz o americano, pues para el caso es lo mismo, y escribe cualquier cosa menos tango alguno, en cuanto a la melodía. Damos en paralelo la versión tradicional de los andaluces de 1880 - ya deformada - y la original del maestro Barbieri. [140]



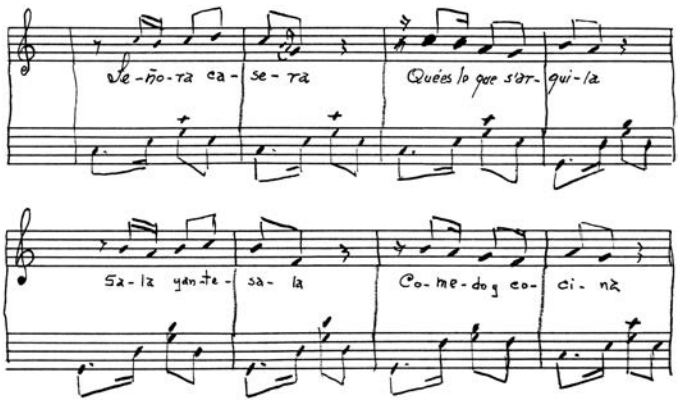
Más adelante veremos otras consecuencias de esta canción.

140. Espacio en blanco, previendo sin duda la intercalación del ejemplo que hemos escogido.

El *tango de la casera* debe su nombre al conocido personaje protagonista, y su independiente estribillo seguramente le viene de un tango anterior. He aquí uno de los textos principales:

"–Señora casera,
¿qué es lo que s'arquila?
–Sala y antesala,
comedó y cocina.

Sí, sí, sí,
a mí me gustan los merengazos.
No, no, no,
a ti te gustan los medios vasos"...

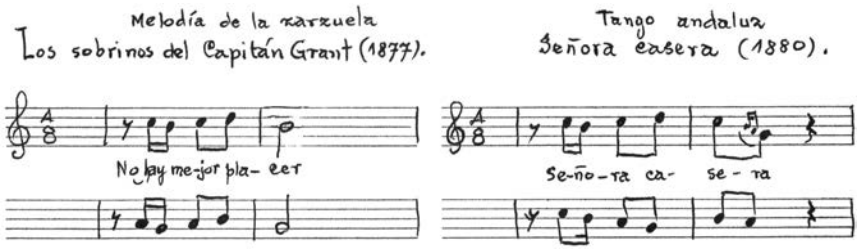


La señora casera participa en diálogos diversos, más o menos relacionados con sus funciones, determinando un conjunto de variantes entre las que se encuentran muchas de las páginas más interesantes del género.

Con el antecedente del tango de la zarzuela *El relámpago* será más difícil encarar una relación menos directa: la del "tango de la casera" con el tango "No hay mejor placer" (por alguno llamado *habanera*) de la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, de Ramos Carrión y el maestro Fernández Caballero, que se estrenó en 1877. No se trata aquí de un clima de coincidencias mínimas a lo largo de todo un período, sino de la frase temática inicial del estribillo. Los cantores populares siguen después por su cuenta en una elemental reproducción del esquema rítmico del comienzo. En otras circunstancias la relación parecería forzada. Si una, la primera, se hubiera creado, por ejemplo, en Rusia y en el año 1700, y la segunda en el Perú, en 1900, habría que poner en duda que el segundo compositor se hubiera inspirado en el tema del primero. Pero si se trata de una "celebérrima habanera" compuesta en Madrid en 1877, y seguramente difundida en seguida por toda España, nada de extraño sería que los andaluces de 1880 la hubieran

adoptado y transformado. Algo más hicieron con la letra: se la cambiaron. Además, eso es lo que estaban haciendo los aficionados de la floración andaluza, y los de toda España: cantar las melodías de las zarzuelas.

Reproducimos para la comparación la melodía de la zarzuela y el "Tango de la casera":



Sólo debemos añadir que la fórmula rítmica de la frase temática inicial no es común. es una constelación acéfala para hexasílabos rara, con certeza, y aun muy rara. Volveremos a verla.

El "tango de la vaquita" se cantó con unas coplas en que se protestaba por la calidad de la carne de vaca que repartían en aquella época los carniceros sevillanos. Parece que fueron traídas de Marruecos, para el consumo, vacas lamentablemente flacas y viejas. Los copleros populares las recibieron dignamente:

"Yo no sé lo que tiene
la carnecilla'e vaca,
Yo no sé lo que tiene,
Que me la traen tan flaca.

¡Ay! qué vaquita.
¡Ay! qué esqueleto.
¡Todo se vuelve
Pellejo y hueso!"...

La misma música solía servir para nuevos textos; y era natural que las diversas combinaciones métricas originaran numerosas variantes melódicas.

"Como me sigas trayendo
Carne de la morería
No vuelvo a comer más carne
En el resto de mi vida.

Como me sigas trayendo
Pieles de la morería
Ya no me pongo zapatos
En lo que me *quea e bía."*

Los andaluces de Buenos Aires no acertaron a cantarme la melodía de este tango. Aún recuerdo la lucha de los ancianitos al entre-recordar su música. Obtuve fragmentos. Nada más.

Los tangos andaluces están vivos hasta hoy, pero ya no en los torrentes de la "mesomúsica" viva y dominante en torno, sino en los pasivos cauces del espectáculo o de la exhumación tradicional, y en este carácter tienen incluso acceso a los discos fonográficos. Aquí no se trata de eso, sino de los últimos tangos vivos de la gran floración popular andaluza de fines del siglo XIX. Hemos dicho que algunos de los últimos tangos andaluces persistieron hasta encontrar acogida en los primeros discos fonográficos. Es otra cosa. Ya no tiene el carácter periodístico que distinguía a los del movimiento andaluz en apogeo. Aquí tenemos la primera estrofa del texto de uno de ellos:

"Detrás de una liebre iba
una mañana temprano
la escopeta prevenía (prevenida)
por la calle del Bragao.
Siguiéndola como un gargo
con gracia fui y le apunté
por darle gusto a la mano
d'un tiro la destrocé.

Me la comí y me hizo daño,
mira qué güena estaría"
etcétera.

Estas muestras dan clara idea de las características –por cierto muy singulares– de la índole que animó los textos de aquel movimiento particular de tangos andaluces dentro del movimiento general del tango español.

La zarzuela y la zarzuelita en la Argentina[141]

Pues lo hemos dicho y no se ignora, será innecesario repetir que el acontecimiento de la zarzuela superó las fronteras de España y se extendió por todos los países de habla española con su increíble y hasta inexplicable éxito de popularidad. América la conoció pocos años después de establecida en Madrid (1851). Primero se aventuraron compañías de dramas y co-

141. Original mecanoscrito con título precedido de un tres romano (III). El subtítulo (manuscrito) del mecanoscrito reza **Los compositores**. La versión manuscrita previa también es encabezada por un tres romano.

medias que contaban con algunos cantantes, luego, agrupaciones locales a base de artistas españoles residentes en cada país, por fin, las compañías completas de profesionales españoles. Para abreviar añadiremos que varias generaciones de comediantes en numerosas compañías –dos por año, a veces, en las primeras décadas, después cada dos o tres años– recorrieron los países de América, y este año (1964) está actuando en el continente la compañía de Faustino García.

A sólo tres años de la consagración de la zarzuela en Madrid, en 1854, llegó a Buenos Aires una compañía mixta de drama, zarzuela y baile. La ciudad conoció entonces el nuevo género hablado-cantado. Apenas concluida su media temporada de 1856, llegó e inició larga actuación la compañía de Matilde Duclós y Rosarito Segura, pronto en competencia con el elenco de Jordán. Un conjunto de elementos abordó en ese mismo año de 1856 la zarzuela grande, y se escogió *Jugar con fuego*, una de las grandes obras iniciales. Quedaba franqueado el repertorio superior y se aprovecharon las circunstancias con *El duende* y *El valle de Andorra*. En 1857 debutó la compañía del actor Las Casas con *El estreno de un artista* y *Jeroma la castañera.*

En 1860 debuta la compañía de Jaime Villardebó, y en 1862 lo hace la de los actores Enamorado y Cuello con *Entre mi mujer y el negro*, que se había representado en Madrid tres años antes. Varias zarzuelas magistrales ofrece en 1867 y 1868 la importante compañía de Astort y la Mur, y en 1869 un nuevo conjunto con Isidora Segura al frente representó varias grandes obras, entre ellas *Los magyares*, ya en 1870. Este mismo año llega José Miguel con una bien nutrida compañía y debuta con *Marina*, y entre las que integran su repertorio figura *El relámpago*. Con ellas entran, respectivamente, los tangos "Dichoso aquél que tiene" y "Ay, qué gusto qué placé". Y no hay para qué decir que serían conocidos de antemano, ya por la actuación de las compañías anteriores, ya por la acción de los españoles aficionados residentes, ya por el recuerdo del público hispánico inmigrante. Por lo demás, debemos admitir que entre las zarzuelas que se representaron antes en Buenos Aires también debió haber tangos españoles que no hemos podido identificar, pues la especie era preferida por los compositores acaso por el singular ritmo quebrado con que podía variar la serie de "números" cantables.

Por entonces José Jarques e Isidora Segura encabezaron en Buenos Aires una buena compañía de zarzuelas, y a poco llegó "la más completa y mejor organizada de cuantas se han exhibido aquí" –como dice *La Gaceta Musical*[142]–. El propio maestro Manuel Fernández Caballero vino a Buenos Aires en 1885 para ponerse al frente del gran conjunto.

142. 24-VIII-1879, citado por Gesualdo (ver constancia de Vega más adelante).

El conocimiento y la estimación de la zarzuela grande en la Argentina produjo enseguida la correspondiente *continuación argentina de la zarzuela española*. Músicos españoles residentes, instados por libretistas españoles (o viceversa); libretistas y músicos argentinos, sensibles a los atractivos del nuevo género, reproducen aquí el hecho español de los subfocos independientes.

Se encontraba en Buenos Aires el notable tenor y compositor Ricardo Sánchez Allú –hermano de Martín, que figuraba en España al lado de los astros de la iniciación–. Buen conocedor de la zarzuela en España, lanzó dos en la Argentina: *Flores y abrojos* y *Los tres gobiernos brujos*, ambas en 1870. El bilbaíno Avelino Aguirre, distinguido compositor de óperas y zarzuelas que se había avecindado en Buenos Aires en 1876, escribió en 1877 la zarzuela *Lo que puede el mate*. No conocemos ni el texto ni la partitura, pero a juzgar por el título parece tener alguna relación con el ambiente local o, por lo menos, con el mate... Don Avelino escribió, además, *Nicolasita*, otra zarzuela, en 1885. *De paseo en Buenos Aires*, su zarzuela-revista en tres actos y catorce cuadros, se estrenó en 1890 con texto de Justo S. López de Gomara.

También en la Argentina hubo resonancias provinciales. El compositor Feliciano Latasa, nacido en San Sebastián en 1871, llegó a Buenos Aires hacia 1895 y se radicó en Rosario de Santa Fe. Autor de varias zarzuelas, estrenó dos en esa ciudad: *Risas y lágrimas* (1899) y *Celeste* (1905). Hay que añadir la intervención del compositor italiano José Strigelli (n. en Milán en 1844, f. en Buenos Aires en 1916). Radicado en esta ciudad en 1875, musicó la zarzuela *El pronunciamiento de Mayo* (hacia 1878).

Si nos limitáramos a decir que la zarzuela española tuvo éxito en Buenos Aires daríamos una miserable idea de lo que ocurrió. El suceso fue enorme. La aceptación del nuevo género por el público porteño llegó incluso al tumulto desde el primer momento. El historiador argentino Vicente Gesualdo –a quien hemos seguido en la precedente enumeración de las compañías– escribe, refiriéndose al elenco que debutó en 1854: "El éxito de esta primera compañía fue muy grande y para la segunda función el público forzó las puertas del teatro para sacar entradas". (*Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, 1961, II, p. 121.)[143]

---

143. Extenso espacio en blanco en la versión manuscrita. En otro lugar del Archivo Vega hemos encontrado una página manuscrita que podría estar prevista para ser intercalada aquí, si bien no aparece recogida en la versión mecanografiada. Dice así:

> La sola lista incompleta de obras informa al lector acerca de la popularización del movimiento, pero aún caben algunas líneas sobre su resonancia en todos los ambientes. Hubo dos, tres, cuatro y más compañías consagradas al género chico en otros tan-

A poco de establecido en España irrumpe en Buenos Aires el género chico, la zarzuelita "por horas". Madrid se había conmovido con *Vivitos y coleando* (1884), *Los bandos de Villa Frita* (1884), *La Gran Vía* (1886), *Certamen nacional* (1888) y *El año pasado por agua* (1889). A sólo tres años de su estreno, Buenos Aires siente el impacto de una de las obras maestras del género: *La Gran Vía* (1889). A partir de entonces todas las grandes zarzuelas, todas las triunfales zarzuelitas y afines –*La verbena de la Paloma* en 1894– siguen frecuentando los escenarios argentinos, y en tal faena se consumen generaciones de artistas y se renuevan generaciones de público. [144]

Si alguien desea entender la historia al derecho debe empezar por reconocer el hecho de que *no hay tango argentino hasta que no llega la ola de la zarzuela y, concretamente, la invasión del género chico.* [145]

El tango brasileño y el tango cubano (americano) carecen de trascendencia y sobrellevan escasa y oscura vida popular, si es que viven.

Compositores españoles en Buenos Aires [146]

El movimiento de la zarzuelita en nuestro país –la continuación argentina de la zarzuelita española– supera cuanto pueda imaginar el lector

---

tos teatros, en el mismo año, y no holgaron las boleterías. Oigamos lo que escribió el historiador Mariano G. Bosch en relación con las representaciones de *La verbena de la Paloma* y *El dúo de la Africana*: "puede citarse el hecho de haberse ganado fortunas solamente con esas dos obras que no quedó persona que no concurriera a admirar en los teatros en que se daban [...]". Por algunas semanas *La verbena de la Paloma* se representó en cinco teatros al mismo tiempo, algunos a razón de dos veces por día. Don Enrique Frexas, crítico del diario *La Nación*, escribió a raíz del estreno:

> Aquí hay un espacio en blanco para la cita, que falta. Al margen, en letra muy pequeña, Vega anota: "Velloso / [un público] / español // emigrantes /ediciones: textos, música / provincias // tocaron las orquestas // F. Sánchez verbenizado". La referencia a Florencio Sánchez se corresponde con un fragmento de su conferencia "El teatro nacional" de 1921, recogido por Vega en una ficha manuscrita.

144. En el manuscrito previo, Vega escribe a continuación: "La decadencia del género se acentúa hacia 1920, pero hasta nuestros días suele anclar alguna compañía de las que ambicionan el renadío de los viejos laureles." Luego escribe "no aquí", y elimina la oración en la versión mecanografiada. La citamos aquí, puesto que Vega no tuvo tiempo de reubicarla. Al pie de la hoja manuscrita, escribe: "Aquí van los compositores del género chico".
145. Este párrafo y el que le sigue constan en una página suelta que encontramos traspapelada. No es seguro cuál es el sitio al que Vega la había destinado.
146. Original manuscrito. El título es precedido de un cuatro romano (IV). Este subcapítulo fue apenas esbozado por Vega, por lo que el ordenamiento no es necesariamente el definitivo que él le hubiera dado. Vega no tuvo tiempo de corroborar la información antes de su muerte. Hemos corregido algunos errores evidentes (propios de las circunstancias) y completado algunas fechas, tanto en éste como en el subcapítulo **Com-**

inadvertido [147]. Inmediatamente después de *La Gran Vía* en Buenos Aires (1889), se produce la primera réplica argentina: la revista *De paso por aquí,* texto de Miguel Ocampo, música de Andrés Abad Antón, que se estrena en enero de 1890. El autor era argentino, porteño el contenido de su obra, y español el compositor. Con esto tenemos a los músicos de España creando zarzuelitas argentinas en Buenos Aires. Abad Antón compuso o adaptó después música para *El año 92* de Ezequiel Soria (1892), para *El año 2000* (1894), y para otras zarzuelitas. Meses después de *De paso por aquí* [148], se estrena la segunda obrita nacional, *La fiesta de don Marcos*, inicial de Nemesio Trejo con canciones y danzas nativas. A partir de este punto vamos a ofrecer al lector [149] una enumeración de las partituras que escribieron los compositores de zarzuelitas radicados en Buenos Aires.

José Carrilero (n. Madrid, 1870; f. Buenos Aires, 1934) fue uno de los más fecundos de la etapa inicial. Escribió más de sesenta partituras, las siguientes entre ellas: *Postales baratas* (1910) y *Caras y caretas* (1911), revistas, de Ulises Favaro; *La serenata*, de José González Castillo (1911); *Se alquila una pieza*, sainete, de José de Maturana (1911); *El sargento cordobés*, de Enrique Queirolo (1911); *El final de Rigoleto*, del mismo libretista o de Agustín Fontanella; *El sauce llorón*, de Edmundo T. Calcagno (1911); *Lobo de río*, de Ivo Pelay (1911) [150]; *El candidato*, de Augusto Garrido (1912); *Fresco el andarín*, de Garrido y Elías Alippi (1912); *La china*, de E. Peralta (1912); *Crónica de policía*, de Francisco Defilippis Novoa (1913); *El comité* y *Teatro criollo* (ambas de 1914) [151] y *La cabaña* (1915), de Alberto Vacarezza; *La Mazorca*, de Carlos Mauricio Pacheco (1915); *Sed compasivos*, de Julio F. Escobar (1916); *Fotografía modelo, Qué suerte pa la de Ramos* y *La bodega* (las tres de 1916), de Carlos Schaeffer Gallo.

Antonio Reynoso [152] (n. Bilbao, 1869; f. Buenos Aires, 1912) vino a nuestra capital en 1889 y a poco andar figura como músico de *La muñeca*, de López de Gomara (1894); *Libertad de sufragio* (1894), *Los políticos* (1897), *La*

---

positores argentinos de zarzuelas y zarzuelitas. Hemos considerado importante presentar ambos esbozos en los que Vega intenta dar una idea de lo caudaloso de la producción en este terreno. Dejamos constancia de los casos en que la no-concordancia de datos pueda permitir la sospecha de que Vega contaba con alguna información que no nos ha sido posible corroborar. Para completar datos faltantes, hemos contado con aportes de Héctor Goyena, Leandro Donozo y Guillermo Korn.

147. El manuscrito dice "estudiante", y en la versión mecanografiada se tacha "estudiante" y se la sustituye por "lector".
148. El manuscrito dice solamente "Meses después".
149. Igual que en la nota 147: en la versión mecanografiada se tacha "estudiante" y se la sustituye por "lector".
150. De Augusto Garrido según Saldías/INET.
151. La segunda en colaboración con Enrique H. Cheli, según Saldías/INET.
152. Vega escribe Reinoso.

esquila (1899) y *El embargo preventivo* (1899), de Nemesio Trejo; *Lo que sucedió una vez* (1894) y *Triste destino* (1899), de Manuel Argerich; *Justicia criolla* (1897), *Ley suprema* (1897) y *El deber* (1898), de Ezequiel Soria; *A vuelo de pájaro*, sainete lírico (1897), *Bohemia criolla* (1902) y *La lotera* (1902) [153], de Enrique de María; *Lázaro* (1900) y *Figurita*, de Agustín Fontanella; *El chiripá rojo*, drama lírico de Enrique García Velloso (1900); *El himno*, de Nicolás Granada (1900); *La intriga*, de Enrique Buttaro (1903); *Los disfrazados* (1906), *Don Quijano de la Pampa* (1907) y *Los reos* (1907), de Carlos Mauricio Pacheco; *La chacarera*, de Alberto Novión; *La media naranja*, inicial de Emilio Orejón; *El pesao*, paso lírico póstumo, de Miguel Buranelli (1912). Y muchas más, entre ellas: *El año 90* (1894); *Guardia nacional* (1894); *Cosas de antaño* (h. 1896); *El sobrino de su tía; Cosas de la comedia; Emigración; La hija del alcalde; Cabo Díaz; Los forasteros; Una heroína; Rojo y blanco.* Naturalmente, hay en esta incierta lista muchas obras escritas por Reynoso fuera ya de los términos que nos interesan. Muchas de éstas son de costumbres y música nativas.

Francisco Payá (n. Guipúzcoa, 1878 [154]; f. Buenos Aires, 1929) compuso la música para muchas piezas del género chico. Hemos identificado las siguientes: *El maestro de sable*, de Rodolfo de Puga (1902); *El retrato del teniente*, de Andrés C. Frugoni y Juan Gamba (1905); *La patria grande* y *La ribera*, de Carlos M. Pacheco (ambas de 1910); *Música criolla*, de Pacheco y Pedro E. Pico (1906); *El cacique Pichuleo*, de Florencio Sánchez (1907); *Los inquilinos*, de Nemesio Trejo (1907); *Pial de volcao*, de Javier de Viana (1910); *Función y baile*, de Alberto Vacarezza (1914); *Buenos Aires en solfa*, de J. A. Merlo Rojas y M. Huguet (1916).

Francisco Rodríguez Maiques [155] (n. España, 1860; f. Buenos Aires, 1912) se radicó en el país cuando llegó la zarzuelita. Compuso música para *Amor y claustro*, de Ezequiel Soria (1897); *Los amigos* (1903) [156] y *Los devotos* (1905), de Nemesio Trejo; *La virgen del Pilar*, de Abelardo Lastra, y para otras.

Pedro José Palau es músico de zarzuelitas desde los comienzos. En 1891 le puso música a la obra *Exposición argentina*, de Ramón Usó y F. Martínez Gomar, que se estrenó en mayo de ese año. Merece recordarse la aparición de un personaje, el Mate, que canta un tango español. En el libreto se reproducen otros "couplets que repitió la señorita López en el tango del mate". Se dice aquí "tango del mate" como se decía en España "tango del pitillo", "tango del morrongo" y, en fin, precisamente "tango del café",

153. 1904 según José J. Podestá.
154. Algunas fuentes consignan 1879.
155. Vega y Gesualdo escriben Maiques. Otros autores prefieren Máiquez.
156. Podestá adjudica la música a Pérez Camino.

modelo del "tango del mate", pues en rigor *Exposición argentina* es una imitación local de la zarzuelita *Certamen nacional* que se estrenó en Buenos Aires un año antes, con el célebre tango del café, "¡Cariño!". Palau compuso en 1891 [157] la partitura de *La nihilista*, del comediógrafo español Juan de la Cruz Ferrer, y desde entonces sirvió a varios libretistas.

Ricardo Pérez Camino (n. Santiago de Compostela, 1842; f. Buenos Aires, 1915) se radicó en Buenos Aires por 1880. Asistió al movimiento de la zarzuelita y musicó, entre otras, *El testamento ológrafo* (1895), de Nemesio Trejo [158], y *El paso de los Andes* (1895) [159].

Eduardo Torrens Boqué, compositor español (n. La Selva, Tarragona, hacia 1856), que actuó en la década inicial, le puso música a *Las heroínas de Mayo* de M. Bahamonde (1895), zarzuela en un acto y seis cuadros [160].

Entre los compositores de la primera hora hubo algunos extranjeros no españoles. Es el caso de Félix Lébano (Felice Lebano, n. Palermo, Italia, 1856; f. Buenos Aires, 1915). Vino a Buenos Aires en 1885, y escribió la partitura de *Los consejos de don Javier,* de Manuel Argerich, que se estrenó en 1892 [161]. Figura además el compositor Enrique H. Cheli que a comienzos del siglo XX [162] musicó varias obras del género chico: *Revista nacional*, de Enrique Buttaro (1903); *El secreto de la piedra*, de Luis Mejías (1905); *Carne fresca,* zarzuela de Rafael López (1905); *Fachabruta* y *Bachicha* (ambas de 1907) y *Narigueta* (1908), de Agustín Fontanella.

Este lamentable y aburrido detalle de *la continuación argentina de la zarzuelita española en la Argentina* es incompleto, está sujeto a reajustes y correcciones y supera, en cuanto al tiempo, el período 1890-1900, esencial para el tema de este libro; pero da al lector una idea muy aproximada del enorme volumen que adquirió esa prolongación del movimiento zarzuelero chico, especialmente en Buenos Aires [163].

---

157. Gesualdo dice 1894, lo cual no parece concordar con la fecha de *Exposición argentina*. Vega enmienda –siguiendo, al parecer, a Gesualdo– su 1891 original.
158. Algunas fuentes discrepan respecto al año, y al compositor. El dato coincide con el que da Bosch, p. 460.
159. Vega anota al margen "mi archivo".
160. Vega anota al margen, nuevamente, "mi archivo", y agrega "1892 / 1900".
161. 1902 o 1903 según otras fuentes.
162. Vega escribe "de este siglo".
163. Este párrafo y el que sigue ocupan los dos últimos tercios de la última hoja manuscrita de este capítulo. El primer tercio se inicia con un texto que luego ha sido tachado, y cuya continuación no ha sido redactada: "Nos apresuramos a insistir en algo que saben todos [los] especialistas:". Hay un espacio en blanco en el cual Vega escribe su idea en cuatro renglones, y los rodea por un recuadro ovalado: "de manera que cometen tres faltas: / opinan por ignorancia / publican por audacia / y niegan por soberbia". Nos parece importante consignarlo.

Intervinieron activamente los propios compositores españoles radicados en la Argentina en colaboración con libretistas españoles y, principalmente, con escritores argentinos, pues la adecuación del género a los temarios locales hizo indispensables sus aportes. Análoga exigencia se produjo con respecto a los actores. Españoles fueron los primeros durante años; los elencos nacionales fueron sustituyéndolos poco a poco.

Los tangos españoles en la Argentina [164]

La conclusión es obligatoria: si el tango español fue una de las especies preferidas por los compositores españoles para musicar números cantables –como hemos comprobado sin agotar los casos–, resulta claro

164. Hay una carátula manuscrita con este título precedido de un cuatro romano (IV). Es evidente que Vega no había terminado de resolver el orden de este grupo de capítulos, cuya estructura, como hemos visto, no se sobreentiende en el plan general revisado por Ayestarán. De este capítulo tenemos un original bastante caótico, parcialmente mecanografiado y parcialmente manuscrito, que se desdobla a veces en folios que constituyen dos versiones sucesivas de un mismo pasaje. Los dos primeros párrafos del capítulo cuentan precisamente con una versión manuscrita previa, que presenta grandes diferencias incluyendo la eliminación de un párrafo intermedio. Damos a continuación, a los efectos que correspondan, el texto de los párrafos manuscritos precedidos del título **Difusión en la Argentina**, esta vez sin número romano, texto cuya ubicación en el plan general del libro no queda plenamente clara:

> La conclusión es obligatoria: si el tango, el tango español fue una de las especies preferidas por los compositores españoles para musicar números cantables –como hemos comprobado sin agotar los casos–, resulta claro que el tango español viene con la zarzuela y con el género chico desde el primer momento, esto es, desde 1854 o muy poco después, y que se populariza desde entonces.
>
> En el capítulo de los tangos andaluces presentamos el tango español de la zarzuela *El relámpago* (1857), "Ay qué gusto qué placé". Era la canción que el viajero francés Charles Davillier oyó con ese texto en Sevilla en 1862, y la identificamos musicalmente como uno de los tangos andaluces que se cantaban en Andalucía hacia 1880 con la copla "Ar salí los nazarenos". Se recordará que los viejos andaluces de Buenos Aires entonaron la correspondiente melodía que publicamos en paralelo con la de la zarzuela de 1857.
>
> Los tangos españoles de la z[arzuela] que exaltaron la promoción de Andalucía pasaron a la Argentina con los inmigrantes andaluces. Era inevitable. Pero las canciones tienen diversos modos de sobrevida. Nada de los que llevan los inmigrantes se arraiga y generaliza en los nuevos ambientes por obra de la simple traslación. Los tangos de la floración andaluza estaban destinados a morir sin ulterioridad con los andaluces inmigrantes cuando de su intrascendente agonía pasiva extrajimos nosotros las antiguas melodías. No. La gran difusión, la gran popularidad de los tangos españoles se produce en la Argentina por obra del mismo torrente superior que despeña la zarzuela, esta vez en la Argentina, como antes por España. En todo caso, los portadores orales andaluces pueden haber tenido mayor razón para agregarse a la masa de público que los recibió en los teatros o los oyó en otras partes reproducidos por diversos medios.

que viene a Buenos Aires con la zarzuela y con el género chico desde el primer momento, esto es, desde 1854 o poco después, y que se populariza desde entonces.

Los tangos españoles de la zarzuela animaron la floración de los andaluces, y es claro que estos tangos, con nueva letra, pasaron a la Argentina con los emigrantes de Andalucía. Pero las canciones tienen diversos modos de vida. Nada de lo que llevan los emigrantes consigo arraiga y se generaliza en los nuevos ambientes por obra de la simple traslación. Los tangos de la floración andaluza estaban destinados a morir sin ulterioridad –como murieron todos sus cantares–, cuando de su intrascendente agonía pasiva extrajimos nosotros las antiguas melodías. La gran difusión, la gran popularidad de los tangos andaluces se produce en la Argentina por obra del mismo torrente que la zarzuela y afines despeñan, esta vez en la Argentina, tal como antes en España. En todo caso los portadores andaluces pueden haber tenido mayor razón para agregarse a la masa de público que recibió los tangos españoles en el teatro o los oyó en todas partes reproducidos por diversos medios.

En el capítulo dedicado a la difusión de los tangos de zarzuela y la floración que estimuló en Andalucía, nos ocupamos del tango "de los sombreritos", popular en Sevilla hacia 1880, y del que con la misma música se cantó antes en Cádiz:

"Ar salí los nasarenos
Er Biernes santo
Er barcón que estaba enfrente
Se bino abajo"

según la versión del folklorista Antonio Machado y Álvarez que doy literalmente. Habida la música, como dijimos, y los versos que oyó el viajero francés Charles Davillier en Sevilla en el año 1862:

"¡Ay! ¡Qué gusto y qué placer!
(qué cosa rara)"

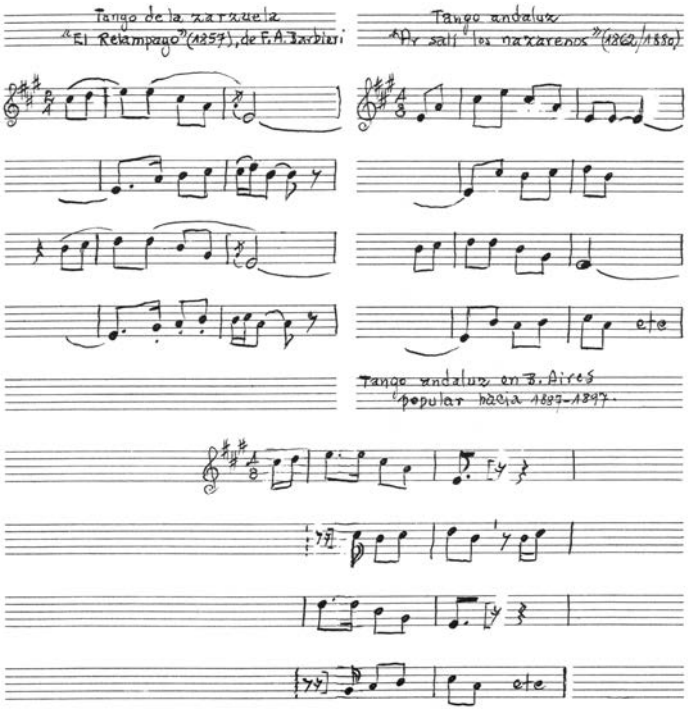
ya pudimos relacionar este tango con el de la zarzuela *El relámpago*, del maestro Barbieri, estrenada en 1857:

"Ay qué gusto qué placé
qué cosa rica"

Como era de esperar, este tango pasó a la Argentina y alcanzó extraordinaria popularidad. A un camarada de nocturnas charlas de café, hombre maduro hace ya treinta años, le oí los versos con que se cantaba en Buenos Aires ese tango de la zarzuela:

"Ay, qué gusto y qué placer
Qué cosa rara
El querer a una mujer
Que sea casada."

También entonaba la música con gran precisión; e inmediatamente nos dimos cuenta de que no sólo el verso, sino también la música, eran los del tango de la zarzuela *El relámpago* y los de su variante andaluza "Ar salí los nazarenos". Nuestro camarada se la oyó en el circo al famoso *clown* "Pepino el 88", don Pepe Podestá, y aunque no nos dio la fecha, sabemos que la actuación del *clown* empezó en 1881. También tuvo oportunidad de oírlo en los suburbios hacia 1897. Había caído ya en los dominios de los organitos ambulantes y –nos dijo el camarada– lo bailaba la gente en la calle. [165] Más claramente: los muchachos porteños de las esquinas ejecutaban la coreografía del tango argentino al compás de la música de un tango español. Damos en paralelo la versión original de Barbieri (1857), la del tango andaluz (1880) y la de Buenos Aires (hacia 1887-1897).



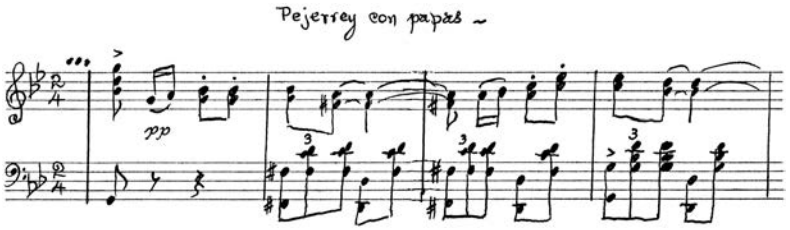
165. Escribe Vega en un medio folio manuscrito que ha agregado aquí: "Curioso resulta saber que los viejos andaluces recuerdan todavía a un *clown* granadino, Gonzalo Agustino, que en el circo Colón, plaza del Humilladero, cantaba estos tangos allá por el año 1885; y que poco más tarde, en Madrid, formaban parte del repertorio de los organitos".

En el mismo capítulo sobre la floración de los tangos andaluces –subfoco de creación y radiación popular alentado por los tangos de la zarzuela– presentamos el "tango de la casera" y relacionamos su música con la del tango "No hay mejor placer" de la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877), fundados en la evidente analogía de la frase inicial. Si, como dicen quienes saben, "toda España cantaba", "no había español que no cantase" (más o menos), no es de extrañar que encontráramos en Sevilla una melodía de zarzuela. Al revés: lo extraño sería que no la hubiéramos hallado. He aquí el texto del "tango de la casera":

"–Señora casera,
¿qué es lo que s'arquila?
–Sala y antesala,
comedó y cocina.
[...]
Sí, sí, sí,
a mí me gustan los merengazos.
No, no, no,
a ti te gustan los medios vasos."

Dijimos que la música nos fue entonada por andaluces viejos residentes en Buenos Aires. Tampoco es extraño. Buena prueba de su popularidad en España y de su existencia pasiva en la colonia andaluza residente. La zarzuela repitió la difusión en la Argentina, en el Uruguay, etcétera, y el tango se generalizó por todas partes.

Don Vicente Rossi, aficionado audaz, reprodujo en su libro *Cosas de negros* varias composiciones musicales breves que él llama "viejas milongas de la Academia montevideana [...] lejítimas projenitoras del Tango". Lo primero que tenemos que observar es que el músico a quien acudió Rossi, "que conoció a los virtuosos", escribió el acompañamiento de estas milongas –excepto el de "La estrella"– con fórmulas de tresillos en la mayor parte de los compases, y sólo en el caso de la mencionada usó la verdadera fórmula clásica de la milonga. Añadamos que esas fórmulas en tresillos suelen aparecer en algunos tangos españoles tardíos. Nótese lo antedicho en el siguiente ejemplo de "Pejerrey con papas", "milonga clásica", según Vicente Rossi:



Nuestra segunda observación es que las dos frases iniciales de la melodía de "Pejerrey con papas" reproducen otra vez las fórmulas rítmicas del tango español de la zarzuela y del andaluz "de la casera". La melodía se ha alejado bastante, sobre todo por haber adoptado la escala menor. No obstante, parece que esta insistencia en la reproducción de tal fórmula, justamente en el momento de la gran popularidad de los modelos españoles, está denunciando su origen. Por lo pronto, su ambiente rítmico no es el de una milonga sino el de un tango español. En una palabra: "Pejerrey con papas" es, técnicamente, un tango español, por lo menos en cuanto a su tema, y a despecho de su distanciamiento. Ya se sabe que el tango español no es uno solo; muchos y muy diferentes integran la especie.

Puede ser que nuestra observación de 1936[166] haya tropezado con algunas reservas; pero insisto en que el tango de Ángel Villoldo "Yo soy la morocha" (1905) es un calco rítmico total del tango español de la casera y, por lo tanto, un tango español. Pertenece a la corriente de tangos españoles creados en la Argentina por simple continuación local de la especie; de manera que, si se quiere, es un tango argentino al modo hispánico. Obsérvese el paralelo y nótese que la letra del uno puede entonarse íntegramente con la música del otro.

El 17 de octubre de 1926 apareció en el diario *La Prensa* de Buenos Aires un artículo titulado "Buenos Aires alrededor del año 1880" suscrito por el publicista Rodolfo Senet. En él recordaba su autor los ómnibus de tracción a sangre que aparecieron en 1888: "Los coches eran confortables y el servicio bueno; pero aquel público rutinario no les prestó apoyo alguno; al contrario, presagiaba en milongas su próximo fracaso:

"Andate a la Recoleta,
decile al recoletero
que prepare una bóveda
para este pobre cochero.

Sí, sí, sí,
que Gaudencio se va a fundir.
No, no, no,
que Gaudencio ya se fundió.

Y ven a los mayorales
parados en los estribos
con un letrero que dice:
«calle de Estados Unidos».

Sí, sí, sí,"
etcétera.

166. En *Danzas y canciones argentinas.*

Tal es el texto que nos dio don Rodolfo Senet.

El característico "Sí, sí, sí" del estribillo nos hizo recordar su análogo del "tango de la casera" y nos persuadió de que no se trataba de una milonga, como decía Senet, sino de un tango andaluz. La música lo decidiría. Pero, ¿cómo obtener la música? Nuevamente pensamos en la fuerte asociación de la letra con la música en la memoria y visitamos a don Rodolfo Senet. Cantó y anotamos la versión que reproducimos aquí: se trata simplemente de la música del tango andaluz "de la casera" visible a pesar de las variantes que le ha exigido la adaptación a un nuevo texto. Invité al señor Senet a revisar su afirmación de que era una milonga. El tango andaluz y la milonga no son una misma cosa. La diferencia es perceptible no sólo para el músico sino para el simple oyente: el acompañamiento es el mismo, pero las melodías de cada especie presentan generalmente en sus giros un número determinado de diseños melódicos lo suficientemente típicos para caracterizar la especie; diseños semejantes dentro de cada una de ellas, pero comúnmente distintos de una especie a otra. La "milonga" que oyó el señor Senet era un tango andaluz y así lo reconoció él mismo. Las frases melódicas se han estirado para recibir el verso de ocho sílabas, en lugar del de seis, y por eso aparecen dos notas más al comienzo:

Nuestros ancianos recordaban entonces otra canción con la misma música que decía así:

"Sí, sí, sí,
que esta noche me toca a mí;
no, no, no,
(aquí unas malas palabras)."

Se me informó también que con ese estribillo, algo modificado, los suboficiales de Buenos Aires que prestaban servicios en Formosa ridiculizaban la dificultad de algunos correntinos para usar el castellano:

"No, no, no,
que mañana te toca a usté."

En 1921 se encomendó a los maestros de escuelas oficiales de todo el país la formación de una gran *Colección de Folklore* mediante encuestas a personas mayores. La maestra Zarhuel Pedernera, de Ingeniero White, en

el remoto sur de la provincia de Buenos Aires, remitió unos versos que aprendió de su abuelita, que entonces contaba ochenta años. Veamos:

"¡Sí! ¡sí! ¡sí!"

"En la época en que aparecieron los primeros ómnibus - nos repite la anciana la anécdota de Senet - en el barrio de San Cristóbal, fue nombrado «mayoral» el vecino Pepe Mafre y el vecindario, en son de burla, le compuso la siguiente canción que se hizo popular.

"¿No lo han visto a Pepe Mafre
Parado en el estribo,
Diciendo que Lacroze
Que Lacroze se va' fundir?

¡Sí, sí, sí!
que Lacroze se va' fundir
¡Sí, sí, sí!
¡Pepe Mafre se va' salir!
¡Sí, sí, sí!
¡que Lacroze ya se fundió!
¡Sí, sí, sí!
¡Pepe Mafre ya se salió!"

Son variantes del texto andaluz "de la casera". La floración argentina se comporta como la española.

Otra maestra, Adolfina M. de Burela, de Empalme, provincia de Buenos Aires, envía entre otras cosas los versos del tango "Déjame deseo, que me bamboleo". [167] Y Juan Alfonso Carrizo recogió y publicó entre poesías tradicionales argentinas esta conocida canción de zarzuela:

"Vete por Dios, Pepe mío,
vete, que me vuelvo loca"

Si el inspirado compositor español Manuel Fernández Caballero (1835-1906) ambicionó la popularidad para su tango "No hay mejor placer", bien cierto es que lo consiguió. Hasta los últimos rincones de la Argentina, a miles de quilómetros de su estudio madrileño, su tango de la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant* se cantó durante largas décadas y abonó el camino para la empresa universal del tango argentino.

167. El mecanoscrito de Vega deja aquí un espacio en blanco, pero la ficha que llenaría ese espacio no aparece. Una anotación al margen, que puede ser de Vega, dice: "La ficha no va".

Hemos recordado al hablar de los tangos andaluces uno que persistió hasta alcanzar los primeros discos:

"Detrás de una liebre iba
una mañana temprano"

Nosotros ignoramos la antigüedad de este tango, en particular. El movimiento a que pertenece es antiguo. Le atribuimos hace treinta años la fecha inicial aproximada de 1855 sin que hubiéramos acertado entonces a relacionarlo con las primeras zarzuelas (1848-1851), dato que no conocíamos aún. El caso es que en el año 1866 el poeta Rafael Barreda y el músico Miguel Rojas escribieron una canción cuyo texto empezaba:

"Una negra y un negrito,
se pusieron a jugar.
Él, haciéndose el travieso
y ella, la disimulá."

Ignoramos la música de esta canción –el hijo del poeta recordaba que tenía "un movidísimo ritmo benguela" (!)– pero los versos, si realmente fueron originales, resultaron capaces de engendrar nuevas variantes –exactamente lo que ocurrió en el movimiento andaluz –. Tiempo después hallamos sus consecuencias en otras circunstancias.

Don Abdón Arózteguy vio el drama criollo *Juan Moreira* en el circo de Podestá-Scotti e hizo a su imagen la obra *Julián Giménez*, que estrenó en 1891. En el último cuadro dice un personaje, el vasquito Basterreche: "–Sí, sí. Bailando, amiga tío Juan. (*A tía María*.)–¡Tía María! vení, bailando tango con tío Juan... (*Tocan un tango en las guitarras y tío Juan y tía María se colocan uno frente del otro*)." Y tío Juan, que es un moreno, canta lo siguiente:

"Una negla
y un neglito
se pusielon
a bailá
e tanguito
má bonito
que se puele
imaginá",
etcétera.

Pero resulta que Abdón Arózteguy publica en 1896 sus *Ensayos dramáticos* y, como apéndice, varias de las páginas musicales que complementan sus obras, entre ellas, el tango que bailan los negros en *Julián Giménez.* Esta música es una versión del tango andaluz del disco, "Detrás de una

liebre iba", no tan alejado que se oculte su identidad de origen. Don Antonio Podestá, que la escribió, nos dijo que se la tomó a los actores. Es indispensable aclarar cosas. Como en opinión de los impresionistas detrás de cada menguado puntillo de las melodías está tendida toda la raza negra, "el tango", no importa cuál, es negro para todo el mundo en cualquier época. Cuando el dramaturgo quiso poner un tango, se consideró obligado a escribir un texto de negros en dialecto bozal y se inspiró en el viejo texto popular y sobre la base de conocida música. Así tenemos *la música* de un tango andaluz asociada con un texto típico del tango cubano. Nosotros no vamos a extendernos en la consideración de las complicaciones que trae la analogía de varias especies afines que se llaman "tango". Los estudiantes no pueden pretender la penetración del profesional, y si el profesional no es infalible, es lógico que las observaciones provengan de otro profesional. Pero nada de eso importa en la demostración que nos ocupa. Sea lo que fuere, aquí tenemos un tango español cuya música fue popular en España y en la Argentina al lado de los que hemos visto.

Obtuvimos la música de tres tangos andaluces de hacia 1880; y comprobamos que los tres fueron populares en nuestro país. Si nosotros hubiéramos podido hacer estos estudios unos veinte años antes, habríamos encontrado la resonancia íntegra de todo el movimiento de los tangos populares andaluces. [168]

Otro de los tangos que alcanzaron enorme popularidad en Buenos Aires a fin de siglo es el tango español "Mi suegra me quiere mucho", que en mérito a su difusión alcanzó los honores de la grabación tiempo después. Su texto era el siguiente:

"Mi suegra me quiere mucho.
Reniego de su querer,
no me deja ni un momento
a solas con mi mujer.

Maldita mi suegra,
perversa señora
que tiene hasta miedo
de quedarse a solas."
etcétera.

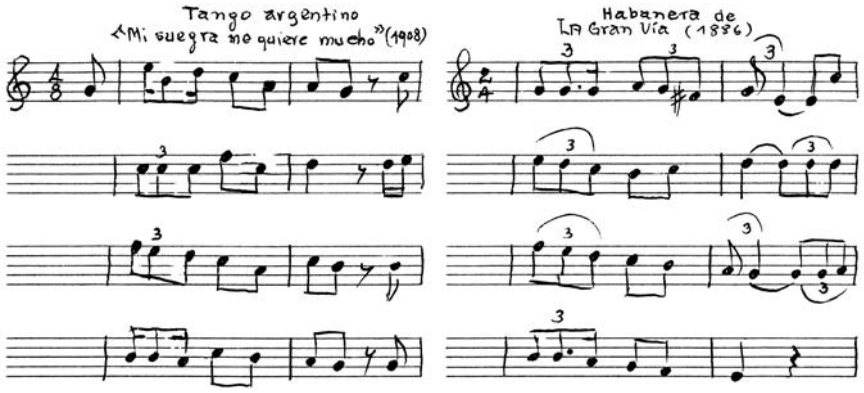
168. En un mecanoscrito intermedio, pleno de correcciones manuscritas, sigue un párrafo que es suprimido, con la anotación "a otra parte" al margen, y un segundo tachado que dice "no va". Dice así el primero:

La Argentina del 1880 era muy otra cosa. Nada más que esto: hacia 1880 había en nuestro país cerca de 200.000 españoles, y más de 800.000 en 1914, gran parte de ellos en la ciudad de Buenos Aires. No solamente los tangos; muchas otras cosa españolas se difundieron entonces por la Argentina.

No sin algún esfuerzo el lector músico debe admitir que este tango es una versión, deformada y alejada por el uso, de una melodía de la zarzuelita española *La Gran Vía*, libreto de Felipe Pérez y González, música de Chueca y Valverde, que se estrenó en Madrid en 1886 y en Buenos Aires en 1889. Su texto original dice:

> "Juanita la costurera
> se viste siempre de gros
> y va a los toros en delantera
> con mantilla de encaje y reló."

Sobre la fórmula de acompañamiento típica del tango, la habanera o la milonga, se desliza una melodía ambigua y sin carácter que puede ser habanera o tango, o ninguna de las dos cosas, y que suele llamarse habanera, la habanera de *La Gran Vía*. Ninguna extrañeza debe causar el hecho de que, una vez más, un "número cantable" de la zarzuela o la zarzuelita se popularice en Buenos Aires y que, al cabo de diez o quince años de éxito haya perdido parte de sus giros o, muy posible, haya sugerido o inspirado una variante que, con pretensiones de creación, se presente después con nuevo texto. Sí; este tango se aleja de la melodía española, pero el clima de los giros de la segunda frase y casi toda la frase tercera proceden de *La Gran Vía*. Damos ambas canciones en paralelo.



Lo único que deseamos recordar es que las analogías significan muy poco cuando se trata de obras escritas en lugares y fechas muy alejados. Pero si es notorio que las melodías de las zarzuelitas españolas se popularizaron en la Argentina hasta la saciedad, encontrarlas intactas o alteradas, o hallar sus restos en otras melodías, reconocer su influencia, es confirmar en la práctica la reiteradísima afirmación de su popularidad.

Exactamente el mismo hecho de la creación de coplas locales que vimos en Andalucía, se reproduce en Buenos Aires.

El tango español de la zarzuela *El joven Telémaco*, música de José Rogel, estrenado en Madrid en 1865, alcanzó gran popularidad en Buenos Aires. *La Tribuna* de setiembre de 1869 elimina su letra original –"Me gustan todas, en general"– y suplanta la estrofa por una nueva:

> "Hay cien mujeres
> por esas calles,
> Dios de mi vida,
> ¡qué lindas son!
> [...]
> me gustan todas
> me gustan todas
> me gustan todas
> en general."

Las zarzuelas que incluyeron en sus repertorios las compañías viajeras fueron oídas muchas veces en la Argentina, y engendraron un movimiento de creación local de zarzuelas. Libretistas y compositores españoles residentes en Buenos Aires, crearon aquí zarzuelas españolas; libretistas y compositores argentinos acabaron por iniciar una floración de zarzuelas argentinas. Es decir, en justos términos: *la floración de zarzuelas argentinas es la continuación argentina de la zarzuela española.*

Los tangos españoles que vinieron en las zarzuelas alcanzaron enorme difusión y popularidad en la Argentina. Compositores y libretistas españoles siguieron haciendo tangos españoles para sus zarzuelas; compositores y libretistas argentinos acabaron por iniciar una floración de tangos argentinos, primero, a la manera española, después, al modo argentino. Es decir, en términos precisos: la primera floración de tangos argentinos es la continuación argentina de la floración española.

Pero, naturalmente, eso no es todo.

A gran distancia de los centros españoles y con muy escasos medios hemos podido identificar una especie de tango, el tango español, exaltada por la preferencia de los compositores de la zarzuela y acogida por el pueblo español con tal gusto, que incluso fundó alguna floración local española, como la andaluza.

Con la zarzuela y la zarzuelita el tango español pasó a la Argentina; con los inmigrantes andaluces pasaron al mismo tiempo los tangos del movimiento andaluz. No son estos cuatro o cinco tangos solos los que vinieron a la Argentina; estos son los que en el azar de la búsqueda encontré en los documentos o las tradiciones argentinas. Pasaron el mar todos los tangos españoles, por lo menos todos los famosos. La zarzuelas se crearon por millares; un número grande de ellas, las de argumento propicio, requirieron al músico la composición de un tango. Se crearon centenares de tan-

gos españoles. De esos miles de zarzuelas apenas pudimos examinar unas decenas; hallamos en ellas los pocos tangos que enumeramos en el capítulo **El tango español** y aquí, en Buenos Aires, los pocos que hubimos por casualidad. Todos estos ejemplos no son más que insignificantes muestras de aquel gran movimiento artístico y popular y de su resonancia artística y popular en la Argentina.

Compositores argentinos de zarzuelas y zarzuelitas [169]

Ahora nos interesa ver cómo, casi desde la instalación del género chico sobre la cuña de *La Gran Vía (*1889), ingresan al movimiento compositores locales [170] , al lado de libretistas españoles y, muy especialmente, en colaboración con animosos autores argentinos. Estamos seguros de que estas actividades –ya por completo olvidadas– superan también lo que puede suponer el estudiante moderno, aun cuando nos limitemos a la primera década. Dos compositores, uno argentino, el otro uruguayo residente, son los protagonistas: Eduardo García Lalanne y Antonio D. Podestá [171].

Eduardo García Lalanne (n. Buenos Aires, 1863 [172]; f. B. Aires, 1937) compuso la música de *Ensalada criolla* (1898) [173] y *Los boqueños* (1898) [174], de Enrique De María; *El Sargento Martín*, de Ezequiel Soria (1896); *Instituto frenopático* (1897) y *Gabino el mayoral* (1898), de Enrique García Velloso; *La trilla*, de Nemesio Trejo (1901); *El medallón*, arreglo de Ezequiel Soria (1903) y *Bravucho*, del mismo Soria (1904); *Consecuencias* [175], del uruguayo Enrique Buttaro (1903).

Francisco Hargreaves (n. Buenos Aires, 1849; f. B. Aires, 1900) compuso la música de *Una noche en Loreto*, sainete [176] de Ángel Menchaca (1890).

---

169. Transcribimos aquí el texto de una hoja manuscrita, cuyo título es simplemente "Argentinos", y referimos el contenido de dos hojas mecanografiadas por Vega como fichas, bajo el título "Músicos que compusieron zarzuelas y zarzuelitas".
170. El "compositores locales" es agregado nuestro.
171. Vega deja incompleta la redacción de los cuatro párrafos que siguen. Como en el subcapítulo **Compositores españoles en Buenos Aires**, el cotejo de la información reunida aquí - todavía en un nivel de acopio de datos - ha sido particularmente difícil, dadas las limitaciones de tiempo que nos hemos debido imponer para no demorar aún más esta demoradísima edición.
172. Algunas fuentes consignan 1865.
173. Anota Vega al margen: "Tango / se bailó en escena / cortes y quebradas". Es probable que el año sea 1890 (José Antonio Saldías –Instituto Nacional de Estudios de Teatro–, Hugo Lamas & Enrique Binda), si bien varias fuentes coinciden con 1898 como año de estreno (José J. Podestá, Wálter Rela, Luis Ordaz).
174. O *Los boquenses*, de acuerdo con Saldías/INET.
175. José J. Podestá y Guibourg escriben *Consecuencia*.
176. Zarzuela en un acto según Mariano G. Bosch.

Antonio D. Podestá (n. Montevideo, Uruguay, 1868; f. Buenos Aires, 1945) compuso la música de *El payador*, de Emilio Onrubia hijo (1892); *Moreira en ópera*, de José A. Lechantin (1892)[177]; *Fausto criollo*, de Benjamín Fernández y Medina (primero sin música, 1894; después parodia); *Aventuras*, del uruguayo Félix Sáenz (1894, en Montevideo); *Honrada*, de Félix Sáenz (1895, en Rosario); *Amor y lucha* (1895), y *La beata* (1902), de Ezequiel Soria; *Por María*, libreto propio (1900); *La fonda del pajarito*, de Rodolfo de Puga[178] (1900); *Un Otelo criollo*, de José F. Podestá (1900)[179]; *Fumadas* (1901) y *Abajo la careta* (1901)[180] y *Alma y materia* (1901), de Enrique Buttaro; *A Palermo*, de Agustín Fontanella (1901); *La fosforera, Del Plata al Transwal* y *Mendigo*, de Eugenio G. López (las tres de 1901); *La polca del espiante*, de Pedro E. Pico (1901); *Don Pascual* (1903); *El panete*, sainete lírico de Ulises Favaro (1906)[181]; *Cardos y flores*, de Agustín Fontanella (1915).

Zenón Rolón (n. Buenos Aires, 1856; f. Morón, provincia de B. Aires, 1902[182]) compone *Una farra en noche-buena* (1897); *Partida doble* (1898); *Los dos veteranos*, de José A. Lechantin (1899). Pablo y José F. Podestá componen *La esclava* (zarzuela de Agustín Fontanella, italiano, y Arturo A. Podestá) (1898). De la Riva y Julio S. Sagreras (n. Buenos Aires, 1879; f. B. Aires, 1942) componen *El cura suplente*, *La isla verde*, y, en 1904, la zarzuela en un acto *Afilar en bicicleta*. A. Varzi compone *Casos y cosas* (libreto propio y de Ulises Favaro). Félix Scolatti Almeida (1891-1964) compone la música de *El gran mariscal*, de Agustín Fontanella. Y Arturo De Bassi (1890-1950) *La cantina*, de Alberto Novión (1908).

177. Podestá dice haberla estrenado en 1898.
178. Alguna fuente consigna a Alberto Novión como autor del texto.
179. 1902 según José J. Podestá.
180. *Fumadas* es de 1902 según Wálter Rela. Según Marco-Posadas-Speroni-Vignolo (*Teoría del género chico criollo*. Eudeba, Buenos Aires, 1974) también *Abajo la careta* es de 1902. Respecto a esta última anota Vega: "Un tango / Gallo 80".
181. Anota Vega: "Un tango / tengo".
182. Vega escribe 1901.

TERCERA PARTE

LA COREOGRAFÍA DEL TANGO ARGENTINO

La cuna del tango
Los forjadores
Los lugares [183]

Dónde y quiénes elaboran el tango

Hay una gustosa y despreocupada tendencia general a oír, aceptar, creer y repetir la vieja afirmación de que el tango es una danza de los suburbios, de los arrabales, de las barriadas humildes; y en armonía con todo

183. En el original manuscrito de Vega, el capítulo se inicia con una especie de enumeración o listado del contenido previsto (que el tiempo no permitió seguir al pie de la letra ni llegar a recorrerlo en su totalidad): "Dónde y quiénes elaboran el tango. Los *dancings* (peringundines). Lupanares. Casas de baile. Bailes públicos de teatro. Hoteles. Clubes privados. Los candombes; las comparsas. El tango no fue creado por el "pueblo" sino por un reducido número de insignes bailarines." El título es "La cuna del tango", y hay un pre-título: "La formación del tango". Sendas anotaciones en los márgenes rezan: "Ver Pancho Romay"/"recordar Echagüe" / "Giura".

eso, que los forjadores del tango fueron los hombres del arrabal o de las barriadas, el "pueblo" –en el sentido económico de las clases desposeídas–, en una palabra, los pobres. No menos grata para todos es la precisión: "Nació en los corrales viejos / allá por el año ochenta" –como decía el vate, que no adivinó esta vez [184]; y en cuanto a la música, que "Villoldo es el padre del tango". Aunque parezca que no, estas afirmaciones son tardías consecuencias del sentimiento romántico.

Desearíamos encarecer a quienes desean sinceramente los resultados de la investigación seria el abandono de esas afirmaciones emocionales y la adopción de una actitud expectante. Para la pregunta "dónde y quiénes elaboraron el tango", nosotros ofrecemos una respuesta general que coloca el problema bajo el enfoque científico: *el tango fue elaborado en los lugares donde se bailaba por dos generaciones de bailarines*.

Los dancings

Los lugares de bailar estaban por todas partes, en toda la República. En el propio corazón de la ciudad antigua, en el mismo centro de la Plaza de Mayo, había un *dancing* llamado Bataclán, y en él se bailaba el tango con corte y quebrada en el estilo más puro de los lupanares fin de siglo [185]. Era en un pequeño local de la Recova. Muchos no recordarán algún conocimiento de la Recova. Desde la boca de la calle hoy Reconquista y hasta la de la calle Defensa, sobre terreno de la plaza, se extendía un cuerpo de edificación angosto de diez metros y largo de unos cien, que atravesaba el espacio abierto y cortaba la plaza actual en dos plazas: hasta la Casa de Gobierno, la Plaza de Mayo; hasta el Cabildo (y la Intendencia actual), la Plaza Victoria. Se demolió en 1900. [186]

Algunos hoteles destinaban espacios para el baile. El general Ignacio H. Fotheringham menciona el Hotel Oriental, también instalado en el centro.

Las casas grandes

Las casas de baile ("casas grandes") eran simples edificios comunes cuyas habitaciones se habilitaban para la bebida y la danza, y eran gobernados por sus dueños o concesionarios, generalmente mujeres. Se han conservado los nombres de algunas: María la Vasca, la China Laura. [187]

---

184. Vega se refiere al poema "El tango" atribuido a Miguel A. Camino.
185. Vega anota al margen con letras grandes: "ver".
186. Vega anota un "?" recordatorio en el margen.
187. Aquí, espacio en blanco en el manuscrito ("la China Laura" termina en coma y no punto).

Casitas

Las *garçonnières* (casas de muchachos) llamadas comúnmente "casitas" eran eso: una casa no muy grande que alquilaban y sostenían unos quince o veinte muchachos –a veinte o treinta pesos por mes y una sobrecuota variable para bebidas– y ponían a cargo de una mujer que invitaba a varias mujeres desinteresadas y libres. Decaen hacia 1910. Se trataba de clubes más o menos cerrados y los promotores eran barras de estudiantes, muchachos de familias distinguidas, "niños bien". Estos lugares funcionaban con el solo objeto de bailar el tango, y la música estaba a cargo de músicos buenos, famosos ya a comienzos del siglo, como Vicente Greco, promisorios como Firpo o Canaro. Estas casitas estaban ubicadas en diversos lugares de la ciudad, y en los centros que hoy llamamos el Gran Buenos Aires, y no creemos equivocarnos que, tan fuertes como éstas o más modestas, las hubo en casi todas las ciudades importantes de la República.

El general Fotheringham recuerda El Alcázar, casa pública instalada en el centro. [188]

Los cafés de verano

Los "cafés de verano" -–así los llamaba Casimiro Aín–, celebrados antes y después de 1900, tenían sus nombres. La historia ha recogido el de Hansen como el nombre del más famoso. Como es sabido el café de Hansen estaba en el bosque de Palermo, que era muy rústico entonces, y por tiempos se bailaba en los reservados llamados glorietas, con un "campana" o centinela apostado en lugar adecuado para avisar si venía la policía. [189]

Las esquinas [190]

Allá por el año 1900 Ernesto Quesada acumuló materiales y observaciones para su libro *El criollismo en la literatura argentina* (Buenos Aires, 1902). Se refiere a una "germanía orillera" y cita un poema, "Los canflinfleros o los amantes del día", de tal resonancia –dice– que en determinados barrios se forman grupos en las aceras, se tararean los tangos preferidos, y se canta a voz en cuello:

---

188. Es probable que esta oración debiera ir antes del subtítulo **Casitas**. Es también probable que haya una página extraviada, previa a la que se inicia con ella.
189. Extenso espacio en blanco.
190. Un recordatorio en lo alto de la página enumera un posible orden, que no es necesariamente coincidente con el que explicamos en la llamada 183, lo cual puede significar que uno y otro folio fueron escritos en momentos distantes: "En el teatro. En las *boîtes*. En los lupanares. En los bailes públicos. Cafés de verano (Hansen y El Tambito). Las esquinas." En el margen izquierdo Vega escribe: "El tango en la calle".

"Soy el mozo canflinflero
Que camina con finura,
Y baila con quebradura
Cuando tiene que bailar"
etcétera.

Prosigue Quesada: "las puertas de calle se pueblan de gente de servicio, los ojos chispean, y entre dares y tomares, todos acompañan en coro el tango de marras [...]". [191]

En plácidas conversaciones de café nocturno el actor Carlos Perelli nos decía que por esos años –hacia 1900– no era extraño ver dos o tres o más bailarines sueltos que ensayaban el tango en las esquinas al compás de los organitos. Y hasta recordaba los apodos de tres de ellos, vecinos de Villa Crespo: el "Nando", el "Títere" y el "Maseta". Bailaban en competencia y a veces el concurso terminaba en una gran carrera anterior en el tiempo y en el espacio a la del vigilante, la autoridad adversa. Por mucho que se afirme otra cosa, los ensayos callejeros de baile son casi tan antiguos como los organitos ambulantes (hacia 1870), y como entonces no había tangos, estos instrumentos molían las otras danzas. De acuerdo con sus propias declaraciones personales al autor de estas líneas, el bailarín nato Casimiro Aín se inició en las esquinas a los 10 años de edad, en 1887, al son de habaneras, mazurcas, polcas, chotis y valses. En efecto, este es el repertorio por excelencia de los organillos de entonces, y es un repertorio de bailes con corte y quebrada, sin tango. [192]

Hombres

Con respecto a los hombres, hemos comentado la inexacta y gustosa creencia general de que los forjadores del tango fueron los arrabaleros, los canflinfleros, los orilleros, los compadritos, los mozos del pueblo, los desposeídos. Ya hemos dicho que las danzas se hacen en los lugares de bailar y que las hacen los bailarines. El cuadro se pinta en el estudio y lo pinta el pintor; el pan se amasa en la panadería y lo hace el panadero; los zapatos se fabrican en la zapatería y los hace el zapatero; el traje se corta y cose en las sastrería y lo hace el sastre; la comida se prepara en la cocina y la hace el cocinero. Así ocurre con todos los productos de uso o de consumo. Sería incorrecto y vago decir que el pueblo hace el pan en los arrabales, que el pueblo hace los trajes en las orillas.

191. Pequeño espacio en blanco.
192. Extenso espacio en blanco.

El don de la danza, el gusto por el baile, la vocación coreográfica es alto beneficio que sólo recibe un corto número de elegidos. Se nace bailarín. Clásico o de salón, o lo que sea. Se nace. Y el bailarín puede nacer en la cuna más modesta o en la más alta. Los bailarines que forjaron el tango pertenecieron a las más distinguidas familias, a los hogares de las clases profesionales, a las clases medias, a las clases humildes, al rancho misérrimo. Todas las categorías, todas las clases dieron los varones dotados para la danza. Sólo los grupos desposeídos por la adversidad, y excepcionalmente las clases medias, dieron las compañeras. Pero los creadores fueron los varones. Los grandes bailarines de las clases medias y bajas se hicieron profesionales por salvar la vocación, y son conocidos sus nombres[193]; los bailarines de las altas familias, libertinos "descarriados", danzaron hasta que llegó el momento de "sentar la cabeza" y conquistar la heredera. Poco tiempo y escasa exhibición. En sus círculos se conocieron sus nombres.

Ya hemos mencionado al general Fotheringham, que llegó a Buenos Aires en 1864-1865 y nos dejó en sus memorias algunas observaciones que veremos después con más detenimiento. Aquí nos interesa su indicación de que el Alcázar, casa de baile situada en pleno centro, "era el punto de reunión de los jóvenes de buena familia y de no buena que rivalizaban"... Y de que el Hotel Oriental "era *rendez-vous* de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos"...

En 1935 el diario *Crítica* entrevistó a Enrique Saborido, músico y bailarín de las primeras horas, buen testigo. Entre varias cosas contesta el entrevistado que se reunían en lo de Hansen y otras casas "los milongueros que con sus pantalones bombilla sabían hacer cortes y quebradas a los compases de los tangazos de antes. No pasaba noche sin que un botellazo o un tiro pusiera su nota de emoción en la fiesta". Y añade: "no todos los concurrentes eran peleadores ni malandrines. Entre los que no faltaban a estas fiestas había grandes bailarines de tango que pertenecían a las familias porteñas de mayor abolengo". "Todas las noches –agregaba el maestro– se amanecía haciendo firuletes en el piso Pepe Arredondo, Vicente Madero, Enrique Martínez de Hoz, el Payo Roqué, el teniente Blanco, el diputado Félix Rivas, Eduardo Avellaneda y muchos otros muchachos distinguidos". (*Crítica*, 25-II-1935.)

En 1896 el diario *La Nación* comenta una riña sangrienta que se produjo en el teatro El Pasatiempo –un baile público de delincuentes–, y al describir el ambiente y los protagonistas, se refiere a los varones en estos términos: "Los concurrentes masculinos, jóvenes casi todos, hombres de

193. Anotación al margen: "larga actuación ostentosa".

bronce y casi niños de buena familia con aspectos de colegiales". (*La Nación*, 10 y 16-IX-1896.) [194]

El escritor sanjuanino Juan Pablo Echagüe, enemigo del tango antes y después del ascenso, condena la danza y se refiere a la fiesta que se le consagra durante el carnaval en el teatro Ópera. En un artículo de 1906 alude a los bailarines, sólo a los hombres. Dice: "Con todo, el tango merece aún los honores de ser bailado por *gentes distinguidas* durante las carnestolendas de nuestra Ópera. Y, menester es confesarlo, esta clase de danzantes sobresale por su habilidad". [195]

Que no haya duda, entonces, de que los forjadores de la coreografía porteña fueron varones –bien dotados– de todas las clases sociales, y de que la forjaron en todas partes –en las orillas, en el centro, en Palermo...

La formación coreográfica del tango argentino [196]

Este capítulo contiene uno de los aportes esenciales del autor y un grupo de ideas-clave para la comprensión del proceso y del ascenso universal del tango. Solicita del lector la mejor atención.

El tango es, fundamentalmente, una coreografía.

Toda especie coreográfica es un complejo de elementos: la coreografía, la música, el texto (si lo hay) y un nombre que se aplica al conjunto como una etiqueta y sirve para distinguir una especie de las otras ("minué", "vals", "polca", "tango", etcétera). Excepto los raros casos en que la especie tiene una sola música, ocurre que lo único esencial, estable y permanente de una danza es su coreografía. En el mundo de la danza social, *la coreografía es una y lleva el nombre de la especie*. Se llama vals, polca, etcétera. En cambio, si se trata de la *música*, podemos pedir "un vals", así, indeterminadamente, pero los músicos ejecutarán "Ondas del Danubio", uno de los veinte mil valses que se han compuesto para la sola coreografía del vals. Y si se trata del texto, tampoco se cantará "el texto", sino uno de los textos, precisamente el que corresponde a la música o uno de los varios que se aplican o pueden aplicarse a una sola página musical determinada. En cuanto al nombre o etiqueta que distingue a todos los elementos, tam-

194. Este párrafo es seguido de espacio en blanco en una hoja que oficia de ficha.
195. Espacio grande en blanco. Hay una anotación poco legible al margen, que parece decir: "*Todos* / No eran agregados, eran los principales y los mejores".
196. Original manuscrito. Vega anota debajo del título: "y su asociación con la música del tango español aporteñado".

bién es variable. Una danza puede cambiar de nombre por cualquier razón o sin ninguna razón; y un nombre puede cambiar de coreografía. Una simple evolución puede modificar poco a poco la coreografía de una danza que funciona bajo un nombre. Cuando se produce una gran conmoción coreográfica el cambio es menos lento y más general. Por ejemplo, la conmoción que produjo el ingreso del ciclo de la pareja enlazada. En todas partes se abandonó parcial o totalmente la independencia de los danzantes "sueltos" y se sustituyó esa técnica por la de los danzantes enlazados. Sin embargo, quedaron bajo la misma etiqueta la música y el texto que acompañaban a la coreografía anterior; y si el público usuario no se preocupa en discriminaciones coreológicas, el musicólogo debe reconocer y difundir el hecho de que un "nombre" cambia de danza, esto es, que cambia de "coreografía". Lo cual significa que siguen dos danzas distintas con el mismo nombre.

Todo esto nos muestra la inconsistencia del nombre y de la música si se trata de distinguir las peripecias de una danza determinada. Sin embargo, a falta de datos mejores, el historiador tiene que suponer, en principio, que las danzas no andan cambiando de etiquetas todos los días por el gusto de darle trabajo. Se confirma que la coreografía es el elemento caracterizador de cada especie (minué, vals, tango).

Dijimos que *el tango es, fundamentalmente, una coreografía*; queremos llegar a una definición más comprensiva y general: todas las danzas, *la danza, es fundamentalmente una coreografía*. La música es muy importante y hasta casi imprescindible, pero no es el elemento permanente, caracterizador de cada especie. Cuando se dice que una danza es elegante, seria, picaresca, monótona, sensual, lúbrica, etcétera, el observador se refiere a la coreografía. Si se nos dice que al son de "Caminito" una pareja bailó el tango argentino enfrentada y sin tomarse y haciendo contorsiones, contestaremos que eso no era el tango argentino sin acordarnos de la música.

La coreografía de una danza implica *una forma, un plan de evoluciones, una serie de fórmulas, un conjunto de principios de moción* coreográfica. Se funda en el paso –alto o bajo– que no es caminar, sino caminar-en-tensión, caminar-aladamente, y se realiza mediante una serie de movimientos, de desplazamientos y actitudes, más o menos fijos, pues su constancia, la regularidad de sus bases de acción, produce y organiza en el tiempo la suma de imágenes específicas de cada especie.

La forma coreográfica implica un *estilo*, una *manera* de realizar la moción coreográfica, un *modo de bailar*. La *forma* es un *conocimiento* latente en el espíritu del danzante. El danzante "sabe" una coreografía y la va a realizar. La orquesta ejecuta un minué. El danzante y su compañera prevén que deben saludarse, tomarse de la mano, avanzar cuatro pasos, etcétera; esto

es la *forma* sensible, preexistente; pueden dibujarla y describirla, como hacen los tratadistas de la danza. Ahora los danzantes empiezan a moverse, y entonces nos presentan lo otro: el *estilo*. Puede haber –y hay– un estilo en boga común a los altos salones de cada época, pero cada continente o país o región puede tener su *matiz* de ese mismo estilo. Cada clase social puede tener un estilo propio; puede tenerlo cada grupo de esa misma clase. Lo mismo ocurre en las clases medias y, en grado notablemente visible, en las clases populares.

Si es así, como parece evidente, corresponde que apliquemos nuestro cuidado al examen de los elementos cuya elaboración produjo una coreografía porteña de porte universal.

En Buenos Aires, en la Argentina, los lustros medios del siglo XIX constituyen una línea divisoria. La revolución francesa de 1830 y la de 1848 [197] están abatiendo las costumbres coloniales e introduciendo ideologías nuevas. Se produce la caída de la dilatada dictadura de Rosas (1852) y empiezan a abrirse los grandes salones privados o de clubes poderosos para una aristocracia europeizante. Empieza la inmigración. [198]

El ambiente de las danzas de salón vive una etapa activa.

Las distinguidas danzas graves-vivas corren suerte adversa. El minué, gloria de Francia, que venía deslumbrando desde 1700 tanto en los salones virreinales como en los humildes sitios de los negros y en las remotas reducciones jesuíticas, cae silenciosamente hacia 1840. La gavota (minué con *allegro*), vino también en tiempos de la colonia, hacia 1750, y al cabo de brillante foja, cayó en desuso al promediar el siglo. Un minué criollo de la familia de las gavotas, el minué montonero (1820), después minué federal (1835), corre la misma suerte al mismo tiempo. Han desaparecido el churre, el paspié y otras. Algunos minués provinciales, como el cuándo y la condición, vivirán un poco más, pero este tipo de coreografía solemne y elegante cobra su definitivo lugar en la historia. [199]

El signo de las grandes danzas de conjunto es parcialmente negativo. La contradanza, que desde 1730 desgrana su animación por todas las clases sociales, incluso los grupos de negros y de indios, se sostiene hasta 1850 y se extingue en 1853. Mueren también la contradanza española, la escocesa y el rigodón, en que las parejas esperaban turno. El cielito argentino, contradanza rural bonaerense que sube a los salones porteños atraído por la Revolución (1811-1812) ha perdido su significación patriótica y decae rápidamente a partir de 1840, y sus congéneres el pericón y la media caña

197. Vega escribe 1847.
198. Espacio en blanco en una hoja que parece oficiar de ficha.
199. Pequeño espacio en blanco en una hoja que también parece oficiar de ficha.

lo acompañan poco después. En cambio, la cuadrilla, que es una contradanza francesa y llega hacia 1820, tiene las ventajas suficientes para sobrevivir a su ciclo, durar hasta 1920 y aún sentir a su lado desde 1850 el refuerzo de los lanceros, su variante tardía.

Todo el repertorio colonial consistente en las grandes danzas de conjunto, como la contradanza, y en las delicadas danzas de pareja, como el minué, y todo el repertorio criollo que se recreó a su imagen, supera el filo de 1800, y va deshojando sus joyas a lo largo del medio siglo. Sólo escapan las dos nuevas del tipo viejo: la cuadrilla y los lanceros.

Lo que ocurre al aproximarse la segunda mitad del siglo XIX es sensacional. Pero un antecedente queda a nuestras espaldas y es necesario recordarlo: la actuación del vals. Esta danza, que tiene larga, oscura e intrascendente vida en Europa, inicia su ascenso antes de 1800, llega a Francia en 1790, y emprende largas peregrinaciones con su mensaje negado y escarnecido. Su mensaje es nada menos que *el enlace de la pareja*. Si se recuerda que tradicionalmente los danzantes bailaban "sueltos" y que el clero colonial clamaba porque solían darse la mano en alguna figura y aun –consta– porque se miraban, se comprenderá la resistencia que originó en todas partes el hecho increíble de que el caballero enlazara con su mano diestra el talle de la compañera y afirmara esa vecindad con su mano libre en la derecha de ella.[200] Muy alejaditos, sí, muy echaditos hacia atrás para atenuar y para no darse de pisotones, pero, con todo y eso, las mamás seguían creyendo que los hombres tenían los brazos demasiado cortos. El vals llegó a Buenos Aires por 1804 y fue aceptado con reticencias y prevenciones. En Londres pudo abrir los salones recién en 1812, y muchos años después los ingleses seguían llamándolo *luxurious dance*[201]. Por todo eso y porque introducía en el baile la nueva técnica de los movimientos sincronizados con alta precisión, no parece haber tenido el vals mayor suceso en la Argentina. Pero inauguró el ciclo entre minués, contradanzas, afandangados, gavotas y rigodones, cuando nadie le atribuía porvenir, cuando nadie sospechaba que ese ciclo del enlace impúdico acabaría por eliminar a todos los demás a la vuelta del siglo siguiente.

Así, modestamente, vegeta el vals hasta que viene a Buenos Aires en su auxilio la locura en persona representada por un nuevo envío de París: la polca. Un profesor la ofrece en el *Diario de la Tarde*: "este nuevo baile que es el furor de la Europa"... Basta con esto; se baila en público por vez pri-

200. Anotación al margen de este párrafo: "Proceso de 1743".
201. Vega pone un signo de interrogación en el margen. Deducimos que se debe a que el polisémico término *luxurious* está usado aquí en el sentido de danza voluptuosa, sensual, lujuriosa.

mera el 15 de abril de 1845 y "hace furor" en Buenos Aires, y en la Argentina, y en todas partes. El impacto de la polca fue brutal, sin duda.

En seguida, hacia 1847-1850, llegaron de París la mazurca de Polonia y el chotis alemán. Muy poco después se hace presente la "danza cubana", un baile más o menos tardío, difundido en América pero no universal, consistente en varias figuras que heredó de la contradanza. Su nombre mismo, "danza", es abreviatura del de la contra-danza. Creemos que no tuvo resonancia en la Argentina. Éste es uno de los bailes que cambió de coreografía, pues después de adoptar el enlace se nos presenta de nuevo con difusión incluso en Europa y su mismo nombre de "danza" con el añadido caracterizador de "habanera". La "danza habanera" pierde pronto su equívoca mitad primera y es celebrado con el simple nombre de "habanera". El diccionario de la Real Academia Española la recoge con su nombre antiguo por vez primera en 1869: "*Habanero-ra*. El natural de la Habana, o lo perteneciente a ella, como *danza habanera*, baile propio de aquel país que se ha generalizado". Y en 1884 ya lo admite con su nombre corto: "*Habanera*. Danza propia de la Habana que se ha generalizado". En la Argentina la nombran los documentos muchas veces después de 1870; nunca antes, en los papeles, pero llegó con cierta anterioridad. En otras ciudades, como Lima, la conocieron como "habanera" antes de 1860. Me he detenido especialmente en el ingreso de la "habanera" por la insistencia general en suponer que precede al tango argentino y lo engendra. La coreografía que debía adoptar el tango estaba formada ya cuando llegó la habanera. Por lo demás, el proceso es muy otra cosa que un simple "traigo y tome".

Con todo esto podemos abarcar panorámicamente las dos décadas en que se produce [202] la forja del tango argentino. [203]

Los primores de los bailes tipo minué y las evoluciones de tipo contradanza han caído con los prestigios de la nobleza que los aderezó. La cuadrilla y los lanceros superaron el más serio de los inconvenientes de las contradanzas "paralelas" progenitoras –intervienen muchas parejas en doble fila pero bailan una o dos por vez, y las otras miran hasta una hora– y, mediante la adopción del baile simultáneo, consiguen postergar su muerte. La coreografía futura será cualquier cosa menos eso.

El mundo de imágenes en que se elabora el tango argentino es el de la pareja enlazada. La última novedad de París. La burguesía triunfante abre amplios salones a numerosas –las que quepan– parejas enlazadas "independientes", libres, esto es, que baila cada una por su cuenta sin coordinar

202. Encima del renglón manuscrito, entre "las dos décadas" y "en que se produce", Vega abre un paréntesis pero no llega a escribir nada dentro de él.

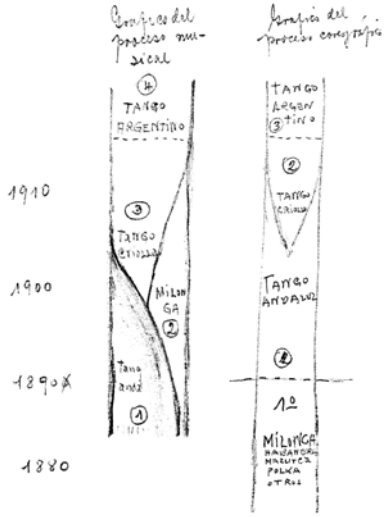
203. Falta aquí un cuadro al que hace referencia el manuscrito: "El cuadro ilustra el punto", dice el texto. Se trata seguramente de una etapa posterior a la de la ilustración que

sus movimientos con los de las otras, y empieza cuando lo desea y se va cuando quiere. Asciende la multitud. Recuérdese que en tiempos del minué clásico bailaba una pareja y todos miraban. Se abren las puertas y las ventanas, si el clima lo permite, de altos y medios salones, y los patios modestos se colman de parejas. El repertorio, en fin, es el siguiente:

cuadrilla
lanceros
– – – – – – –
vals
polca
mazurca
chotis
habanera

Entonces ocurre. El enlace de la pareja sigue y seguirá suscitando resistencias. No hay libertad en los altos salones y en las salas medias –que los siguen– para bailar con soltura y ambicionar distinciones. Hubo siempre y existe entonces un mesurado y ceremonioso estilo de salón. Donde no estén las mamás, donde las niñas no gesticulen púdica separación, donde un estilo desenfadado pueda realizarse sin consecuencias sociales, podrán bailar los grandes danzantes del gran mundo como gusten y hasta crear sin proponérselo sobre las líneas de los estilos populares. Es en los

transcribimos a continuación, que hemos hallado traspapelada en el Archivo Vega (véase llamada 216).



lupanares, en las casas de baile, en los hoteles que habilitan espacios para la danza; será después en las "casitas" alquiladas al efecto, en los cafés de verano, en los teatros para la danza,... en los *lugares de bailar*. Y allí se encontrarán juntos y hermanados los bailarines de la aristocracia, los de la clase media, los de las clases menores, los malevos, los orilleros, los compadritos... –repetimos– los "bailarines".

Veamos ahora los documentos que iluminan el proceso de la creación porteña de una *coreografía general*, original y nueva, de categoría universal, para todas las danzas, que será luego exclusiva y definitoria del tango argentino.

El general de división Ignacio H. Fotheringham fue un inglés nativo de Southampton (1842) que por consejo de Manuelita Rosas vino a la Argentina. Llegó a Buenos Aires por 1864-1865 con sus veintipocos años y su vocación militar, que aquí realizó desde el grado de subteniente.

Joven y nada tímido, Fotheringham habrá dedicado buena parte de su tiempo a conocer la ciudad y, en armonía con sus años, a disfrutar de sus noches. Y esto habría sido inmediatamente después de su llegada, que es cuando lo hacemos todos los que llegamos a una ciudad. Está bien enterado e hizo sus buenas recorridas creemos que en 1865 y años inmediatos. Su libro de memorias (1908) contiene párrafos que merecen la más atenta lectura:

> "Por todas partes, en el mismo centro de la ciudad, pululaban las casas públicas, y el Alcázar, de triste memoria, era el punto de reunión de los jóvenes de buena familia y de no buena que rivalizaban entre sí para provocar disturbios a mojicón limpio y a veces a cosas más serias."
> "También el Hotel Oriental, al que le quitaron el *Orien* y dejaron el *tal*, era *rendez-vous* de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial, y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y «agachadas», que «echaban tierrita en el hombro» a los del barrio del Retiro, famoso por su «válgame el cuerpo y la vista»" (p. 64).

Ya hemos anticipado estas notables observaciones. Insistimos en que los lugares de bailar estaban en todas partes, incluso en el centro, y en que los bailarines eran de buena familia y de familia no buena, todos peleadores. El Hotel Oriental concitaba los entusiasmos de los aristócratas para lucimientos coreográficos... Y aquí viene lo más importante: *la creación de una nueva "forma" y un nuevo "estilo" porteño al son, no del tango, que aún no existía, sino de la mazurca y de la milonga*. En ambas se hacían cortes, quebradas y agachadas.

¿Y en las otras danzas de salón; y los otros caracteres coreográficos? Bueno, no disponemos de un inglés servicial a cada rato, pero trataremos de reemplazarlo.

En el siguiente documento vamos a comprobar, además, lo que todos creemos: que la ciudad de Buenos Aires irradiaba enseguida hacia el interior y que todas las provincias recogían el mensaje en la medida compatible con las tradiciones de cada clase o ambiente. En el periódico *El Independiente* de Rosario (Santa Fe) de agosto 27 de 1882 leemos el siguiente suelto:

> "*En un baile*. –En las inmediaciones de la Plaza General López se habían reunido antenoche varias damas de la *high life* de los suburbios, con objeto de bailar en celebración del cumpleaños de la dueña de casa. / Da. Anastasia, que así se llama esta última, había preparado una orquesta compuesta de arpa y acordeón. / Al compás de una mazurka con quebraditas se balanceaban varias parejas." (Llegó un forastero, y se armó.) "Después que *ño* Pedro hubo bailado varias polkas se disgustó"...

Si las mazurcas se hacían con quebraditas podemos suponer que también las polcas, en lo posible.

Un negro anciano, don Miguel A. Washington, nos dio la mejor impresión de veracidad al decirnos, hace ya muchos años, que en los más antiguos lupanares provinciales que recuerda, los de 1882, "todo se bailaba con corte"; que los cortes de la habanera eran iguales a los del tango [¿posterior?] [204], y que "hasta el vals se bailaba con corte". "Algunos –dijo– se hincaban de rodillas en el vals". No recuerda que en los prostíbulos se hubieran bailado la cuadrilla y los lanceros.

Es difícil que se hayan publicado notas referentes al corte y la quebrada en los bailes anteriores al tango, dentro de los veintitantos años que corren desde la conclusión del estilo porteño hasta la aparición de esta danza; y si esas notas existen, más difícil es hallarlas. A la inversa, es fácil comprender que los mismos bailarines, en el mismo ambiente, no bailarían con corte la mazurca y sin corte el chotis. Documentado que hacia 1865 las milongas y las mazurcas lucían cortes, quebradas y agachadas, no hay ningún inconveniente en aceptar que en su tiempo, 1882, antes del tango argentino, "todo se bailaba con corte". Esto se confirma en escritos posteriores, ya en los primeros años del tango, porque, como es natural, las otras danzas –mazurca, polca, etcétera– siguieron bailándose con corte en esos ambientes.

---

204. El paréntesis recto es de Vega. El "¿posterior?" está escrito en letra tipo *script*, diferenciada de la cursiva del resto.

Tenemos que adelantar hasta 1889 para encontrar en un diálogo de compadritos, obra de Juan A. Piaggio, la mención del "corte" general, posible en un baile:

> "–[...] ¡Hay farra!
> –¿De veras, che?
> –¿Y cómo no? Cuando te lo digo yo, ya sabés...
> –¿Qué tal es el batuque?
> –Con firulete: acordiona, violín y flauta. Garanto el corte."

Pero si esto es incierto, la extraordinaria nota que damos a continuación es explícita hasta la plenitud. El diario *La Nación* de setiembre 10 y 16 de 1896, ya mencionado, dedica una interesante descripción a los bailes públicos que se realizaban en el Teatro El Pasatiempo, calle Paraná, en pleno centro. En esta nota, que es negativa, se siente la sagaz admiración del autor por la nueva coreografía y la enumeración casi completa de las grandes danzas de salón en que se forjó:

> "Al Pasatiempo va todo un cinematógrafo delincuente y temible y el cuadro del baile con *quiebre* es originalísimo [...] [205] La orquesta suena, las parejas se ponen de pie y se baila. ¿Qué se baila?" –pregunta el cronista–. "Una *habanera*, una *milonga*, una *polka*, una *mazurca.* ¿Cómo se baila?" –pregunta de nuevo el cronista–. "El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y los que hace poco han visto en cualquier parte bailar con *corte* o *quiebre*, no tienen idea de lo que es la danza moderna". [206]

Quiere decir todo esto que los ambientes libres disponen de una atrayente coreografía porteña ya madura desde la década 1880-1890. [207] Pero resulta que los documentos *no mencionan al tango* como presente en esos bailes libres –ni en los otros– al lado de polcas y mazurcas. Y es porque durante esas dos largas décadas de incubación *no hay tango, no se baila la música del tango superior*, del popularísimo tango español que se está aporteñando.

Un día ocurre.

Los escritos de la época empiezan a nombrar al tango –no hay otro en su nivel– como danza que se baila y, lo que es más interesante y lógico, que *se baila con corte*. Es poco después del estreno de la zarzuelita española *El año pasado por agua* cuando un adolescente catamarqueño, Ezequiel Soria,

---

205. Nota de Vega al margen: "ver original".
206. Vega vuelve a anotar al margen: "ver original". Y agrega: "Ojo".
207. Vega precede este párrafo de un espacio en blanco, en la apertura de una página nueva.

escribe al modo de la española la zarzuelita argentina *El año 92*, y la estrena precisamente en el año 1892. En un diálogo porteño dice un personaje:

> –"Señor... viene una tucumanita, una criolla así... (*hace un gesto*)... ¡y viene con corte, bailando un tango!" [208]

Aquí tenemos la primera constancia documental de que el tango –canción artística– se asocia con la coreografía porteña de los bailes libres. *¿Cuándo ocurrió?* Antes de 1892. Uno, dos, pocos años antes; algún tiempo más, atrás, de tentativas aisladas precursoras de la asociación estable. Las orquestas incorporaron en firme la música del tango a sus repertorios; los libertinos –aristócratas y plebeyos– aceptaron. [209] La bella música del tango, con su prosapia real y sus ilustrados antecedentes, se desplomó en el lupanar y rodó desde entonces acusada de infamia, motejada de sensual, acusada de africana. ¡Pobres negros; esto más! Pero se está bailando el tango.

¿Cómo ocurrió? Nada; es que tenía que llegar, y llegó, el momento definitivo: los danzantes bailan con corte y quebrada el vals, la polca, la mazurca, el chotis, la habanera, la cuadrilla y los lanceros, como hemos demostrado en este capítulo; los célebres tangos españoles de las zarzuelas, los tangos españoles creados en la Argentina, los primeros tangos argentinos al modo español o aporteñados, popularísimos –todos para canto–, se están oyendo por todas partes y son ejecutados por las orquestas, sin letra, para satisfacción de sus oyentes, como hemos demostrado en los capítulos de la música. La nueva coreografía porteña del corte y la quebrada es popular hasta el desenfreno; la nueva música, la del tango –única que domina, porque no hay otro tango en el primer plano– se ha difundido con una aureola de altísimo prestigio artístico, y su belleza conmueve por igual a ricos y a humildes y, especialmente, a los músicos ejecutantes. La coreografía nueva y la nueva música, que desde veinte años atrás están funcionando, cada cual por su lado, en círculos independientes, *empiezan a unirse. La música del tango entra con las orquestas en los bailes alegres, y los danzantes le aplican a esa música la nueva coreografía porteña*. Se acerca el año 1890.

El ya mencionado escritor Juan Pablo Echagüe nos ofrece en 1906 un recuerdo sobre la formación coreográfica del tango. Es enemigo declarado de la danza argentina y, al enhebrar argumentos contra ella, nos revela sin fineza cómo el tango adopta los elementos coreográficos de las otras danzas. Leamos:

---

208. Vega inicia esta cita con un "–«Sen»" que queda interrumpido, y deja un espacio en blanco antes de retomar el "–Señor...".
209. Vega anota al margen: "está repetido después". No hemos encontrado el original suyo en que aparecería tal repetición.

> "Bailar el tango es hoy ejecutar dificultosas contorsiones y piruetas. Primero se le tomaron los zapateos al gato, los trotes al pericón, las carreras laterales a la polca, los cortos pasitos a la mazurca; promiscuáronse los diversos meneos y se obtuvo una estrafalaria variedad de cabriolas que las parejas combinaban a su antojo en un solo compás."

La realidad ha sido vista en parte, aunque en actitud negativa, pero no fue interpretado el proceso. A la música del tango se le aplican los elementos del nuevo estilo porteño, pero no los zapateos del gato ni los trotes del pericón, que un tanguista no puede hacer mientras baila. En cambio ha visto muy bien que todos esos elementos procedentes de danzas de compás diverso (vals, polca, mazurca, chotis, etcétera) se combinan en un solo compás, esto es, que se ajustan a la rítmica del tango.

Quiere decir que, en un momento dado, este compendio de coreografías que es el tango argentino podría descomponerse de nuevo y recrear todas las otras danzas con sólo adecuar estos movimientos a la música de cada una... Esto es, precisamente, lo que nos dice Nicanor M. Lima en su tratado sobre el tango argentino de salón. Leamos cómo su método...

> "[...] no sólo facilita al alumno el aprendizaje perfecto y completo de nuestro verdadero y popular tango, sino que le sirve de base para aprender diferentes bailes sin necesidad de maestro, tales como el «vals», la «polka», la «mazurca», el «schottisch», etc., encuadrando todos los movimientos de la danza del tango al compás de la música de los bailes citados".

Añade que las mismas figuras del tango a la vez, modernizan a los bailes ya nombrados y al one-step y two-step especialmente, pues ellos se pueden aplicar a cualquier baile... etcétera.

Parece una ocurrencia singular. Sin embargo, un profesional italiano de muy alta jerarquía radicado en Montevideo, Marcelo Vignali, incide en la misma idea, bastante más tarde en 1918, cuando todavía está luchando el tango con la intransigencia de los salones. Escribe:

> "En cuanto a los propagandistas de Tango en nuestros salones han obtenido un exitazo, pues aunque tal pieza propiamente dicha [el tango] no haya sido ejecutada por los músicos, se ha bailado igualmente tal como debe bailarse (más o menos): Sobre Boston, sobre One-Step, etc., se ha bailado Tango [...]" y otros –concluye– todo mezclado y prieto. (*El baile contemporáneo*, p. 10.)

Bien claro: lo que en el tratado de Nicanor M. Lima es una sugestión, aquí es el informe de la realización. Como sigue prohibido el tango, no se toca su música, pero se hacen los cortes y las quebradas con la música de los otros, "más o menos". Se baila el tango sin tango. En una palabra: se vuelve a 1860-1880, cuando, antes de que se introdujera en los lupanares la música del tango, se elaboraba la creación del nuevo estilo coreográfico del corte y la quebrada sobre cuadrillas, mazurcas, etcétera. Los bailarines de que habla Vignali quieren, primero, una coreografía, que es, fundamentalmente, la especie misma, y aceptan –en situaciones de emergencia– otra música cercana, para disfrutar de sus evoluciones "más o menos". Porque el tango es el tango. Y lo que explica mejor el hecho de que se apropiara con exclusividad de la coreografía porteña, es que su fórmula rítmica *a su velocidad de entonces*, resultó insuperable para la ejecución de las nuevas evoluciones. De todos modos, estos traslados e intercambio de coreografías pueden reconocerse en principio, pero en modo alguno pueden ser completos.

Cada uno de los bailes nombrados tiene su peculiaridad y hasta su "espíritu", y ya se comprende que debe ser difícil –por ejemplo– realizar varias figuras del tango al compás del vals. Pero es enteramente cierto que cualquiera de esas danzas pudo bailarse y se bailó con corte y quebrada; tanto, que el corte y la quebrada, como afirmamos, se pulieron y afinaron con ellas –con la polca, la mazurca, la habanera, el chotis, la cuadrilla, etcétera– y no con el tango, con el entonces "futuro" tango argentino.

Insistimos en este punto, porque es fundamental para la comprensión de los orígenes del tango argentino la noción de la *nueva coreografía como un estilo de danzar*, general, no exclusivo de ninguna danza particular. Cada danza particular la adopta en la medida que conviene al carácter originario que justificó su ser y su ascenso, y esto más: que aun cuando la nueva coreografía se elabora y desarrolla en la cuna local, los gérmenes del corte y la quebrada son americanos y esbozaron sus elementos en otras danzas de la época y anteriores.

La inesperada nota de *La Nación*, que anticipamos, obra de un cronista inteligente y culto, descubre y nos revela en 1896 la nueva coreografía que adoptó el tango. Describe un baile público del Teatro El Pasatiempo, adonde va "todo un cinematógrafo delincuente y temible", "hombres de bronce", jovencitos "de buena familia", y donde "el cuadro del baile con *quiebre* es originalísimo". Se baila la habanera, la milonga, la polca, la mazurca... ¿Cómo se baila? Contesta el cronista: "El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y los que hace poco han visto en cualquier parte bailar con *corte* o *quiebre*, no tienen idea de lo que es la danza moderna. La base es el ritmo, la intención es el cariño. Blando, fácil, ondulante, lleno de sorpresas en el síncope del movimiento

que acompaña al sincopado musical, cada bailarín, cada pareja es un cuadro vivo de actitudes cambiantes. Se pasan, giran y se dan vueltas en la columna salomónica que puede llevarlos al infierno. Haciendo abstracción de lo que ese baile puede ser con respecto a las costumbres, se ve en él algo admirable: la interpretación del ritmo musical hecho y hasta superado por el cuerpo en sus actitudes [...]. Las formas son nuevas en estos *orilleros* como se llamaban antes. [...] las manos se usan o no para tomar a la compañera. En el primer caso, sus cuerpos están separados, a la mayor distancia posible, las manos se oprimen con los brazos estirados y las figuras cadenciosas del baile se producen. En el segundo caso, el hombre tiene los brazos cruzados atrás, con las manos a la elevación de la cintura. La mujer hace otro tanto, y sólo las frentes se tocan; así siguen las parejas la posición general del baile, y entre aquel cuadro inmenso de carácter típico, cada pareja tiene su modo." Etcétera. (Gesualdo: *Historia*, p. 902.)

Esto sentado, podemos volver ahora a la década del noventa para escrutar la etapa en que la música del tango entra en los bailes y recibe la nueva coreografía porteña.

Si el teatro es, por lo menos en buena parte, espejo de la vida, resulta lógico que haya acusado el ingreso del tango a la vida social *como danza*. Después de 1892, en que se produce la primera o una de las primeras menciones, es natural que sigan apareciendo. Y así ocurre.

En el año 1896 el mismo Ezequiel Soria escribe su zarzuela *El sargento Martín*. El autor se olvida de que la acción de su obra ocurre en 1866, treinta años antes, y nombra el tango con corte. Sin otro documento firme que lo respalde, éste carece de valor para 1866, pero lo conserva para la fecha en que escribe, 1896. Si el tango con corte no hubiera existido en 1896, no habría sido nombrado. El diálogo dice así:

> "Gervasio.–¡Denle duro no más! ¡A ver, paisanos, si remojan el tragadero y si esas vihuelas hacen oír una *cueca*!
> Cartucho. –Mejor sería una milonga o un tango.
> Gervasio. –Aquí en las provincias no bailamos eso.
> Cartucho. –Amigo, allá en Buenos Aires ¡qué farras! Tango, mazurka y *puro corte.*
> Gervasio. –Aquí, *cuecas, gatos y chacareras."*

Ya lo vemos. Ahora el tango se menciona al lado de las viejas danzas del corte y la quebrada. Pero recién ahora; su incorporación hacia 1890 no es una desgracia.

En 1897 podemos documentar de nuevo la vigencia del tango y –esto es lo más interesante– la quebrada en la cuadrilla. La zarzuela *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria, estrenada en el año mencionado, nos da un coro de mujeres en el patio de un conventillo:

"La vihuela su dulzura
lanzará en bordona y prima
y quebrando la cintura
habrá tangos y cuadrillas."

A simple vista, parecería que no hay nada menos adecuado que la cuadrilla –que era algo así como el pericón– para lucir el nuevo estilo. Sin embargo, quebraban la cintura y hacían, además, lo que las evoluciones les permitían.

En la misma zarzuela un personaje, Benito, cuenta cómo la conoció y la enamoró a Juana:

"Era un domingo de carnaval
y al Pasatiempo fuimo a bailar.
Hablé a la Juana para un chotís
y a enamorarla me decidí.
[...]
Y ella callaba y entonces yo
hice prodigios de ilustración,
luego en un tango, che, me pasé
y a puro corte la conquisté."

Para que no haya dudas añadimos un pasaje de la escena XIV de la misma zarzuela:

"Guitarrista. –¿Y esa Juanita qué tal es?
Benito. –Así, chei (*cerrando el puño*), ¡qué cosa más rica!... Cuando bailando un tango (*hace la pantomima de lo que va hablando)* con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita..."

En la escena XVI se produce la siguiente discusión de preferencias:

"Hombre 1º. –Un vals.
Unos. –No, no, tangos.
Otros. –¡Cuadrillas!
Benito. –Un poco de calma, señores; que todo se bailará. Como buenos criollos, propongo que se abra la sesión con un tango y si la mayoría está por la afirmativa, ya pueden rascar sus cuerdas los guitarristas.
Todos. –¡El tango, el tango!"

Aquí, en 1897, hay dos cosas claras: el reconocimiento de la criolledad del tango entre danzas de procedencia extranjera, y la proclamación pública del tango elegido entre todas.

No interesa seguir. Desde entonces el tango es buen amigo del teatro y de los buenos bailarines libres.[210] Los muchachos del bajo pueblo, menos sujetos a los decálogos del alto mundo, enseñan a las muchachas más humildes los secretos de la nueva coreografía para ocasional brillo en bailonguitos desprejuiciados. Por su oportunidad y por su gracia vamos a reproducir una informativa escena de *Fumadas*, zarzuelita de Enrique Buttaro con música de Antonio D. Podestá, estrenada en 1901:

> "Pucho –Voy y vengo... ¡Ah! Decime: ¿sabés bailar?
> Rosa –¡Ya lo creo!
> Pucho –Entonces la semana que viene te via llevar a un baile pa que nos calentemos los chifles.
> Rosa –Bueno, bueno...
> Pucho –¿Sabés meterle de aquí? (*Hace un corte*.)
> Rosa –¿Qué es eso?
> Pucho –¿No ves, otaria, que es un quiebro?
> Rosa –¡Ah, no!... Yo bailo a la moda.
> *Música.*
> Pucho –(*Mientras baila solo*.) Poné atención. Echale arroz a este guiso. Este golpe es pa lo que después te via decir. En esta güelta tenés que tener cuidado de no caerte. Aquí medio entrecruzás los chifles y te venís pa delante... ¡así! Y en esta refistolada te preparás pal golpe. ¡Te enteraste! (*Segunda*.) ¡Echale arroz a este guiso!... En esta cáida te venís pa un lao y movés... lo que dispués vas a saber. Aquí, hacés una media luna... así. Después te hacés un ovillo y ponés en juego... (*Le habla al oído*.) ¿Sabés? Cuando yo me quiebre así, por ejemplo, vos te preparás pal golpe y hacés un firulete... con lo que te dije. En esta refistolada, te preparás pal golpe. ¿Entendiste?"

Debemos entender que el tango es interesante novedad y que por eso el teatro sigue ofreciéndolo como espectáculo a los muchos que lo desconocen. Todavía en 1906 hay menciones y ejemplos de las quebradas del tango. En *Música criolla*, de Pacheco y Pico, con música de Francisco Payá, dice un personaje:

> "Ya prendidos como lapas
> y dispuestos de este modo
> con sus labios en mis labios
> y sus ojos en mis ojos,

210. Este breve párrafo inicia una página nueva. La continuación del párrafo se insinúa con una "S", pero allí se detiene. El resto de las página está en blanco. Vega la sustituye por una página mecanografiada que se inicia igual. Y la "S" pasa a ser una "L".

mientras marco de un tanguito
las quebradas de mi flor
voy volcando en sus oídos
mis ternuras y mi amor." [211]

Y para cerrar estos parágrafos sobre la resonancia teatral del tango-bailado, recordemos *El Panete* de Ulises Favaro, música de Antonio D. Podestá (1906), en que se canta, se explica y se baila un tango:

"Si quiere amigo
enamorar
aprenda antes
así a bailar
tango y milonga
hasta poder
dar unas vueltas
así al revés,

y esta quebrada
de arte nuvó
que a las mujeres
les da calor
y esta corrida
hay que aprender
para tenerla
loca después." [212]

El ingreso de la música del tango a los bailes alegres no produce sensación. El tango es una especie de habanera más; en los bailes humildes semi-santos, es una especie de milonga más. Nadie anda haciendo muchas averiguaciones, tampoco.

La habanera, que vino ya como danza con su gran prestigio social y artístico, había ingresado a los bailes altos, medios y bajos unos veinte años antes del 90; la milonga –decadencia del *lundú*– que había quedado reducida a simple canción sin coreografía, tuvo acceso a los bailes bajos y a muchas de las reuniones alegres unos quince años antes del 90, siempre lleva-

211. En una publicación oficial aparentemente confiable (José Antonio Saldías [director]: *Antología musical argentina, Sección Sainete argentino, Fascículo I*. Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1945) este texto aparece con diferencias: "tus labios" en vez de "sus labios", "mis ojos en tus ojos" en vez de "sus ojos en mis ojos", y "mis promesas" en vez de "mis ternuras" (o "mis ternezas", como figura en otra fuente). Sin embargo, "voy volcando en sus oídos" no sufre alteración.

212. Anotación de Vega en el margen: "comentar".

da por los músicos. Mediante un proceso idéntico al del tango, la milonga había recibido la coreografía porteña del corte y la quebrada. [213] Entonces, ¿qué significaba la llegada de la música del tango y por qué eliminó enseguida a la milonga y después a la habanera?

Antes que nada es necesario decir que las preferencias colectivas pueden fundarse en razones notorias o en series de factores menores, y aun mínimos, irreconocibles incluso en su momento. Pueden fundarse en suma de presiones individuales, o en éstas juntas con aquellas preferencias o razones. Y sin embargo, el autor de estas líneas cree que puede dar al lector interesado una versión muy probable de las incidencias que determinan la prosperidad del tango en el momento definitivo de la asociación de su música con una coreografía. [214]

En primer lugar, la música del tango aporteñado entró en los bailes libres y no desalojó a ninguna de las danzas competidoras; fue una música más para la ejecución de la coreografía porteña común a todas, y no pasó nada al comienzo.

Aquí es necesario valorar la importancia de los músicos. *Los músicos imponen una parte de lo que se va a bailar, y los bailarines le imponen la otra parte.* Si no les piden una especie determinada, los músicos deciden por su cuenta cuál es la que van a tocar, generalmente en consulta con las disponibilidades del propio repertorio, con su anterior experiencia de lo que prefieren los bailarines, y con la necesidad de alternar los diversos ritmos.

En cuanto a la parte de que pueden disponer, los músicos, cuando llega el turno correspondiente, tienen dos o las tres especies para el mismo ritmo: la vieja habanera, la milonga y el tango recién llegado. Poco a poco, la milonga es postergada, y abandonada después como especie para la danza.

La milonga nunca tuvo prestigio social. Las orquestas, que no eran exclusivas de los bailes alegres sino también de los de la clase media, podían hasta no tenerla en su repertorio ni de oído. Por otra parte, no era especie que interesara a los compositores, grandes o chicos, en primer término por la falta de prestigio, en segundo término porque no era especie generalizada, encarecida por la efervescencia de la boga y, finalmente, porque la rítmica de su melodía se agotaba en muy estrechos círculos de fórmulas, de manera que si la inventiva quería escapar a esos círculos, tenía que caer en los giros más cantables de la habanera y del nuevo tango. Es muy probable que alguien se propusiera hacer una milonga y creara sin

213. Anotación al margen: "Lynch".
214. El "de su música con una coreografía" aparece agregado con letra más pequeña. Parece ser realmente de Vega.

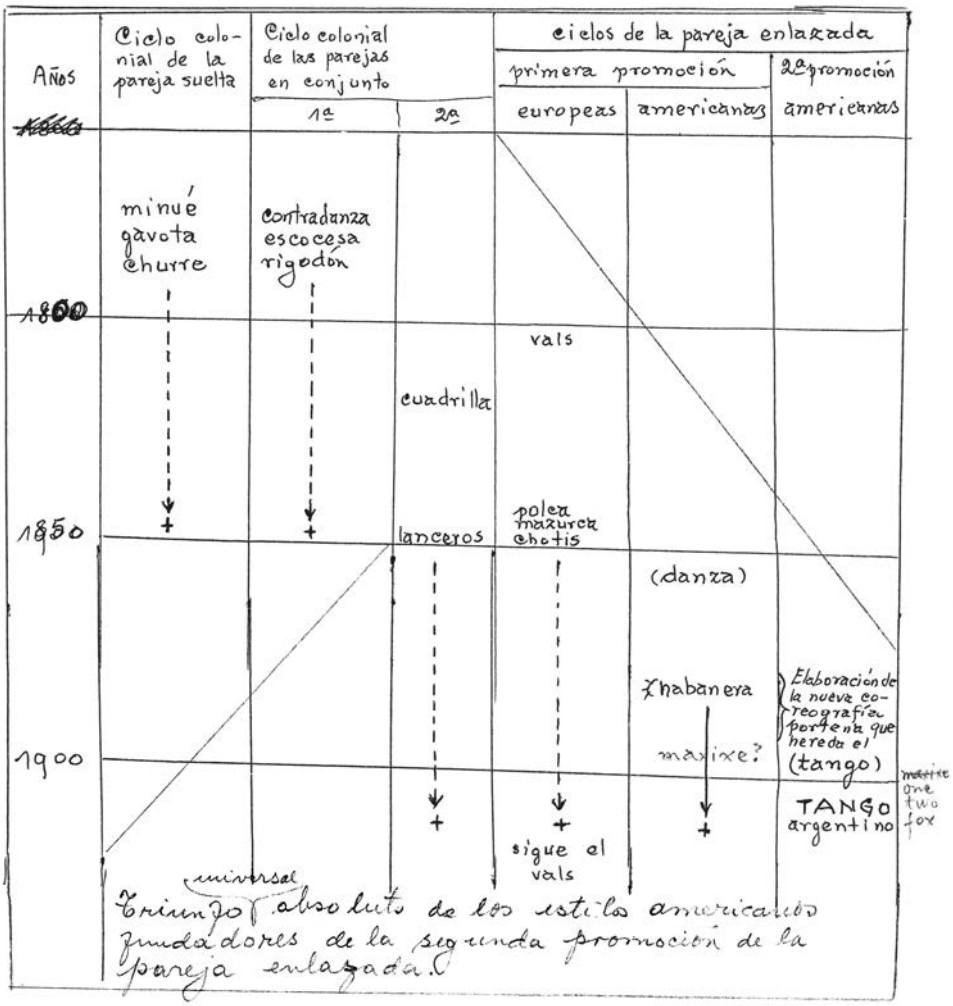
querer una de las especies afines, como ha ocurrido y está ocurriendo hasta hoy a cada paso. Por lo demás, cada milonga, cada título, todas las obras de cada especie, padecían desgaste y envejecían rápidamente; podían durar meses o uno o dos años, a lo sumo. La renovación era constante. Y la milonga no tuvo compositores como para reponer lo que se exigía. En fin, la milonga era un poco rápida, para una realización primorosa y placentera de la coreografía nueva.[215] Cayó por suma de circunstancias adversas, al lado de dos especies musicales afines –el tango y la habanera– que en forma pasiva llenaron su claro.

Pero la habanera no cae. En primer lugar goza de gran predicamento social, figura en los carnets de los bailes aristocráticos con el vals, la polca, etcétera; en segundo lugar, porque añade a estos poderosos títulos el mérito de especie agraciada por los grandes compositores de zarzuela y hasta de ópera, y la enorme popularidad que le ha granjeado el teatro. En prestigio y en difusión occidental, la habanera es muy superior al tango; en popularidad, igual. Pero la habanera es un poco lenta para el brillo de la nueva coreografía. Entre las tres –habanera, milonga y tango– es ligeramente preferible el tango.

La habanera cae a su tiempo, con sus compañeras –la polca, la mazurca, el chotis, la cuadrilla, los lanceros...– cuando la primera guerra mundial cambia la sensibilidad del mundo. Las fuertes danzas de entonces, ungidas y lanzadas por París y bienvenidas a Buenos Aires entre 1845 y 1850, están desgastadas, cumplen sesenta y cinco años y merecen gloria artística; aún permanecerán por ahí hasta 1920, y en la campaña, mediante el consabido proceso de folklorización, buscarán acomodo en los venerables repertorios de la tradición. El vals, de ritmo insustituible, sube y baja, pero queda.[216]

215. Anotación de Vega al margen: "se metió en el tango".
216. En el Archivo Vega se conserva otro cuadro relacionado con lo coreográfico (véase la llamada 203), que no aparece explícitamente vinculado con el texto. Lo reproducimos en la página siguiente, a título de inventario.

EL AMBIENTE COREOGRÁFICO DEL TANGO ARGENTINO



CUARTA PARTE
EL TANGO ARGENTINO[217]

El tango argentino en París
El triunfo (1910-1913) [218]

Todos los años, al llegar el mes de noviembre, muchas familias de la aristocracia porteña y algunas del interior se disponían a huir del calor urbano. Algunas concertaban un encuentro en determinados hoteles de

217. Como se dijo en las **Palabras previas**, Vega no llegó a redactar el primer capítulo de esta sección (quinta en su plan general). Hemos entendido que el texto que damos como tercer anexo refleja el espíritu de buena parte de lo que estaría incluido en ese proyectado capítulo.

218. En el original manuscrito de Vega, también este capítulo se inicia con un listado del contenido previsto, en dos formulaciones distintas estampadas en otros tantos folios. Una de ellas: "Año 1910. El ambiente de Europa. París. La Exposición Universal. Los cabarets. Los argentinos en París. Las temporadas de invierno de las familias argentinas." La otra formulación: "El tango sigue el camino de todas las danzas que triunfaron. La condición del éxito universal: la aceptación de París. El tango se dio a conocer

Cosquín, La Falda y Capilla del Monte; otras iban a Mar del Plata o a sus grandes estancias de la provincia de Buenos Aires; las más, en fin, al exterior. Los jóvenes llamaban a estas semanas "el momento del desbande".

Los grupos familiares que iban al exterior raramente se embarcaban en noviembre, con frecuencia en diciembre, enero y hasta en febrero; excepcionalmente –por razones especiales– en abril. Algunas se dirigían a Londres –ciudad muy preferida, pero interdicta por el idioma–, pocas a Roma o a Madrid; casi todas a París. Se contaban por centenares. Eran traslados en masa, que hoy podrían parecernos fabulosos. Llevaba cada familia decenas de baúles, buena parte de la servidumbre –y aun toda ella, si alquilaban casa en Francia–; en fin, algunas llevaban... –¿por qué no, si había cientos de miles en la pampa?–, llevaban vaca y ternero porque faltaba la leche a bordo. Son todas estas cosas de sultanato medieval las que respaldaban el enorme prestigio argentino que valió después para designios varios. [219]

Es fácil suponer que estas migraciones familiares eran verdaderos alardes de generosidad en el dispendio privado y de potencialidad económica en el orden nacional. Para unos más, para otros menos, aun en la época de oro de las grandes fortunas rurales, el viaje significaba un esfuerzo; pero en manera alguna lo que podríamos suponer hoy. Hemos oído a los ancianos que "se iban a París por razones de economía". Exacto o no, esto da idea cabal del valor de la divisa argentina, increíble para las generaciones actuales. Se nos refiere que allá por 1890 el doctor Rufino Elizalde, ministro del general Mitre, sentaba en su mesa a la esposa, nueve hijos, tres hermanos y una prima, y sustentaba personal de servicio hasta la cifra total de treinta personas en la casa. La señora decía: "¡Qué barbaridad, hijos; casi ocho pesos de almacén y mercado por día!"

En París las familias se alojaban principalmente en el Ritz y en el Palace. Creaban, de hecho, nutridos subcírculos sociales de la *élite* porteña. Con esas familias y en torno a sus miembros iban parientes, amigos, allegados, pretendientes... Muchos de los jóvenes eran los atildados y moderados "niños de sociedad", serviciales para con las mamás y las niñas, respetuosos de la moda, fieles a las costumbres urbanas; pero ocurre que con ellos y con las familias iban también los otros, los libertinos, los que colmaban las glorietas del café de Hansen, las "casitas" alegres, los *dancings* caros de Buenos Aires.

---

en París en 1910. Circunstancias. La Exposición Universal. Los argentinos estaban de moda." Curiosamente, el título de ambas hojas –aparentemente anterior al plan general– reza "El tango en París".

219. Corte de la hoja.

Era amena la vida en París... Grupos de familias se reunían con frecuencia en los propios salones del Palace y del Ritz; unos por deleite y otros para decirlo, muchos iban por la noche a la Comédie Française, a l'Opéra, a l'Opéra Comique, a la comedia de l'Odéon...[220] Grandes caminatas por los parques, paseos en las viejas victorias a caballo, cabalgatas por el Bois de Boulogne; la indispensable excursión a visitar los castillos del río Loira... El rápido viaje a Londres, a Bruselas... Compras... Iban también a proveerse, pues, eliminado el transporte, todo resultaba más económico en sus fuentes. Se dice que hacia 1906 Félix Alzaga Unzué regresó de París con diez y siete baúles de trajes para él solo...

Los muchachos y algunos matrimonios iban a solazarse con las revistas elegantes y atrevidas de Moulin Rouge y Folies Bergère. El veraneo o, mejor, la invernada, era instructiva y entretenida. ¿Y los libertinos? Reuniones en los hoteles, sí.. Teatros, bueno... Caminatas, victorias, cabalgatas a paso de doncellas... Castillos viejos... podía ser, alguna vez... Los bailes sociales de los grupos veraneantes, como los porteños...

Los cabarets –la "Boîte à Fursy", "L'Abbaye de Thélème"– eran otra cosa. Si las calles estaban cubiertas de nieve, la victoria estaba en la puerta y el cabaret les ofrecía, por lo menos, luces, música, bebidas finas, mujeres tiernas. Sí; pero en París faltaba algo.[221]

La coreografía de salón, que venía desgastándose a lo largo del medio siglo anterior, había sido superada. Definitivamente superada. No interesaba volver a las elegantes, armoniosas y aburridas vueltas del vals; no importaban los nerviosos pasitos uniformes de la alegre y aburrida polca que ochenta años antes salió de esas mismas salas para invadir el mundo; no apetecía la mazurca temperada, exquisita y aburrida que a su tiempo bailaron las abuelas; no gustaba la danza habanera voluptuosa, tierna, aburrida y envejecida; no entusiasmaba el chotis... En fin, no interesaba el enlace distante, el talle lejano, el busto hacia atrás, la sonrisa en flor, los ojos húmedos, los movimientos uniformes, sin accidentes, sin novedades; todo hecho, todo previsto, como los rieles del tranvía, todo realizado por todas las parejas al mismo tiempo; todo distinguido y laxo, todo respetuoso y aburrido. Faltaba algo.

Faltaba aquella música varonil y pujante que encendía la sangre desde el primer golpe en falso, desde el primer corte en seco, desde la primera síncopa; aquella música urgente que lo levantaba a uno hacia la mujer que venía por la pista a pegarse –ella también encendida y urgida– y los hacía chocar a los dos y prenderse y pegarse, sin que la carne tibia fuera otra cosa

220. Sic.
221. Espacio en blanco en el manuscrito.

que la materia adherente en que se fundía la sola pieza animada de cuatro pies nerviosos y sincronizados; faltaba aquel ritmo tenso que anticipaba puntos suspensivos sobre los cuales –pensando, proyectando, calculando espacios entre parejas y cosas– iba el varón a crear una serie de pasos desiguales para una figura de aspecto único, una serie de figuras para una pieza coreográfica única que él no haría nunca más como esa vez, que nadie volvería a ver jamás; faltaba Buenos Aires, y las estupendas mujeres de la Argentina, imantadas y seguidoras, atravesadas también por la fruición del crear, partícipes de la obra, tensas y exactas realizadoras de intenciones esbozadas, silenciosas y cansadas después de su total entrega a la sola y absorbente gloria del varón.

Ellos eran los varones de fibra e iban a bailar; para no bailar había otros lugares. No eran los frotadores de las danzas, esos que andan por los bailes, por los ómnibus y por todas partes. Los otros no necesitaban esa baja argumentación preliminar; cuando querían otra cosa mandaban que fuera, y era, por razones de prestigio.

Si en Buenos Aires iban casi todas las noches a las salitas del Hotel Oriental o al retirado y solitario café de Hansen; si alquilaron y sostuvieron las "casitas" nada más que para bailar el tango imprescindible, ¿por qué no crear las circunstancias,[222] y bailar la danza añorada, y exhibirla de paso? Esto de la exhibición importaba menos. Todos ellos, los varones porteños, contaban con la ignorancia suficiente para no proyectar un lanzamiento en escala universal; sólo querían moverse contra el aburrimiento para una simple satisfacción de sus hondos gustos –fuertes casi como vicios– lejanos y contrariados. Pero no era fácil. Sin las orquestas aquellas, sin las mujeres aquellas –sí; las francesas eran óptimas profesionales, pero las porteñas...–; las mujeres aquellas "lo habían nacido" y añadían una pasión perceptible en la diligencia y una ternura sensible entre los brazos. ¿Qué hacer? Hicieron lo posible. *Durante toda la primera década del siglo, los bailarines argentinos veraneantes en París bailaron el tango cuando pudieron y como pudieron*. Muy poca cosa, medio a disgusto, sin orquesta, con alguna compañera francesa y voluntariosa; como para disimular la sed y adormecer la nostalgia. El hecho está documentado.[223]

---

222. Hay aquí un corte en la hoja. Es probable que falte una línea del manuscrito.
223. En una versión previa de esta parte, el manuscrito de Vega dice: "Algún bailarín fue el primero; alguna vez de esas veces –la segunda, la tercera– el espectáculo nuevo encendió la emulación. Hay muchos otros argentinos mirando en el recinto; salen algunos medio caminando y tropezando con mujeres no adiestradas... El cabaret siente los atractivos de la danza nueva."

El doctor Adolfo Bioy nos dejó en ameno libro el recuerdo ilustrativo. Carlitos Costa, porteño inteligente, fino y elegante, obtuvo hacia 1905 "fama y renombre en los sitios elegantes del París nocturno" y en el restaurante Maxim "tenía mesa puesta para varios. [...] La entrada de Carlos Costa en el Maxim era siempre sensacional; alguna vez la orquesta suspendía sus sones, para darle el ¡hurra! de bienvenida. [...] Y allí –recuerda Bioy–, en pleno Maxim, mientras otros bailaban un precario tango (estaban dando en París los primeros pasos de esa danza ignorada hasta la víspera), Carlitos me contaba [...]". (*Años de mocedad (Recuerdos)*, Buenos Aires, 1963, p. 181.)

Noticia escasa pero orientadora. Busqué entre los actuales octogenarios, para ampliaciones, algún sobreviviente de la mesa puesta en 1905 y lo encontré en el distinguido artista Germán de Elizalde. Durante el descanso de la orquesta uno de los porteños iba al piano y se ponía a tocar tangos. Rostros animados. Salían varios a la pista de baile con las francesitas de la noche y bailaban el tango "precario".

Estos bailarines son los hijos de aquellos porteños que el general Fotheringham encontró en el Hotel Oriental en 1865 bailando con corte y quebrada y despachándose a "mojicones". Aquí, en París, trataban de bailar al modo porteño y de arreglarse a trompadas. Una noche de 1905 en el Maxim le planteó seria cuestión "a Carlitos Costa un conde francés, a quien aquél le había pegado una bofetada [...] con motivo de una disputa entre las compañeras de ambos, por rivalidad femenina". (cf. Bioy, ibid, p. 176.) [224]

Todo esto se deduce, sin fantasía, del hecho documentado.

Fursy [225] cuenta en su libro de memorias *Mon petit bonhomme de chemin* que la adopción del tango en París se inicia una noche con el siguiente episodio: un joven argentino llamado Macías pagó a una orquesta del cabaret "L'Abbaye de Thélème" para que leyera, ensayara y tocara un tango argentino; a su compás, Macías se lanzó a bailar ante la concurrencia familiar con una compañera previamente aleccionada. [226] Ocurrió hacia diciembre de 1910, a juzgar por otros documentos que veremos. [227]

Lo que sigue, por lógico, excluye la fantasía. El tango se repite noche a noche. A la primera pareja se añaden otras, también de argentinos, con las compañeras posibles. El escritor francés Paul Morand nos da un segundo nombre. Al recordar a Ricardo Güiraldes dice de él que "antes de ser un gran escritor en la Argentina lanzó el tango en París". Eso, y escribió un

---

224. Extenso espacio en blanco.
225. Seudónimo de Henry Dreyfus. Vega escribe "promotor de arte".
226. Anotación de Vega al margen, con letra muy pequeña, que parece decir "Nosotros precisamos que...".
227. Nuevamente, espacio en blanco.

poema –entonces, fechado en 1911– al tango, que publicó después en su libro *El cencerro de cristal*. He aquí el poema:

> "Tango severo y triste.
> Tango de amenaza.
> Tango, en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada para abrazar un cabo de cuchillo.
> Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea.
> Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles.
> Baile que pone vértigos de exaltación viril en los ánimos que enturbia la bebida.
> Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un ensueño sangriento.
> Chambergos torcidos sobre muecas guasas.
> Amor absorbente de tirano, celoso de su voluntad dominadora.
> Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.
> Risa complicada de estupro.
> Aliento de prostíbulo. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha.
> Presentimiento de un repentino estallar de gritos y amenazas, que concluirán por sordo quejido, en un chorrear de sangre humeante, como última protesta de ira inútil.
> Mancha roja, que se coagula en negro.
> Tango fatal, soberbio y bruto.
> Notas arrastradas, perezosamente, en un teclado gangoso.
> Tango severo y triste.
> Tango de amenaza.
> Baile de amor y muerte."

Sigue la danza. Empieza el aprendizaje visual de los otros –incluso de los franceses, que también suelen ir a sus *dancings*–, menudean las indicaciones de los porteños y aumenta la preparación directa de las mujeres. Los profesores de danza prestan atención. "El bailarín de alquiler surge por doquiera". Las copias de la música –"El choclo"– se multiplican y pasan a otros lugares de bailes. Entre mazurcas, boston, pasodobles y otras antiguallas suena un tango aquí o allá. Ha llegado el invierno y termina el año 1910.

Por entre la euforia que recibe el de 1911 se siente en los lugares de esparcimiento que la danza argentina interesa y entusiasma. Tiene gracia, ondula, muestra notable variedad de episodios coreográficos. Seguramente los libertinos de las "casitas" y del café de Hansen son ahora, en París, circunspectos y moderados. No se han pegado sien con sien, no han hecho que la compañera se les siente sobre la rodilla, no han flexionado hasta

apoyar el cuerpo en el talón, no han promovido contorsiones femeninas... Tacto. Se ve que hasta las propias niñas, sus hermanas, sus amigas, pueden bailar eso. No es necesario extremar. El tango tiene virtudes coreográficas intrínsecas, y las otras, las condiciones del ambiente, lo favorecen en ese momento social. Los argentinos están de moda. Poquito a poco; y corren los primeros días de enero de 1911. El suceso está a la vista. Los maestros de baile –directores de academias, animadores de hoteles, restaurantes y cabarets, y los andariegos a domicilio– empiezan a ponerse al día. La gran temporada del invierno parisién avanza.

El 10 de enero de 1911 el diario *Le Figaro*, de París, lanza al público la expresión inicial de la evidencia: "Lo que bailaremos este invierno será una danza argentina, el tango argentino". Ha empezado el invierno; el tango se oye cada vez más y en más lugares, cada vez salen más parejas a la pista; gusta más y se extiende la ansiedad por aprenderlo. El cronista de *Le Figaro* considera necesario consultar a un gran profesional de la danza. Su opinión se hace pública: "Este baile –nos asegura M. L. Robert, coreógrafo eminente y director de la academia de baile mundana– hace literalmente furor en la alta sociedad de Buenos Aires y del Brasil". (¡No es cierto, M. Robert! Hace furor en Buenos Aires pero no en la alta sociedad. Son los muchachos... En fin, ya no tiene objeto...) Oigamos a M. Robert en lo que no se equivoca. Escribe el articulista:

> "Debemos creer la palabra de este hombre docto, que nos asegura que esta danza está llamada en breve plazo a reemplazar las demás./Es graciosa, ondulante y variada con agradables y diversas figuras./ El boston, el doble boston, tan agradables, afirma M. Robert, no se pueden comparar con el tango argentino."

Es fácil suponer la impresión que produjo en la Argentina este primer augurio y la alta opinión que consagraba las virtudes del tango. *Le Figaro* llegó al Plata y la asombrosa noticia se difundió hasta por las provincias. Aunque parezca que no, el autor de estas líneas halló su traducción publicada en el diario *El Siglo*, de Santiago del Estero, del 4 de febrero de 1911.[228]

Esta afirmación del experto coincide con la realidad que está viviendo el mundo alegre de París. En seguida, como un eco, la baronesa de Libet publica en *La Prensa* de Buenos Aires de marzo 5 un artículo –sin duda escrito en enero– con un párrafo confirmatorio: "Se anuncia como una moda

228. Este párrafo aparece en el manuscrito como una llamada al final del anterior, que curiosamente es seguido de un amplio espacio en blanco.

que predominará en esta temporada una danza que viene directamente de la Argentina y que se llama tango". Esa temporada corre desde diciembre 21 de 1910 hasta marzo 21 de 1911 y se prolonga sobre la primavera.[229]

A medida que avanza el invierno y se extiende el tango en París, los argentinos viajeros y los informados residentes en otros países proceden al lanzamiento del nuevo baile. Cosa sorprendente y fácil lucimiento. No tienen que aprenderlo y realizan su más sentido gusto. En seguida fue presentado en Biarritz por argentinos –nos dice un testigo–. Todas las ciudades encuentran al argentino azorado o al profesional presto para la enseñanza. Hemos leído que el Zar Nicolás se interesó por el baile porteño –siempre en 1911–. La hija del Ministro de Bolivia en Londres –nos consta– lo enseñaba a ingleses amigos en tanto protestaban los argentinos...

Porque también hubo eso, y desde el primer momento. La otra mitad no dormía. Estaban activos "los hijos de papá". Las mamás dormían con un ojo. Ésa no era una danza argentina. Era un baile de canallas, delincuentes y malevos con mujeres libres... Pero cuando desde los cuatro ángulos le llega el momento a cada cosa, toda oposición es propaganda. Paul Morand escribe: "El que el tango argentino sea un baile del pueblo y el que proceda de las zahúrdas no asusta a nadie en París, sino muy al contrario". (*La Nación*, 17-IX-1931.) Los introductores del tango en la gran ciudad fueron los varones de la colonia porteña. A sus adversarios argentinos se añadieron muchos otros reaccionarios, de buena fe convencidos. Leamos una notable escena de las mil que seguramente se produjeron en París por entonces. Es un memorialista francés quien escribe: "Las danzas sudamericanas se infiltraban lentamente en nuestros salones, introducidas por la colonia argentina [...] cada vez más parisiense. Una bailarina francesa, que durante algún tiempo había vivido en Buenos Aires, había traído aires voluptuosos a los cuales adaptaba una danza experta y turbadora: balanceos, pases de pies discretos, *froti-frotta*[230], era lisa y llanamente el tango.[231] El conde de Pradère y uno de sus colegas de la Embajada de España tuvieron a bien explicar a las jóvenes parisienses que el tango no era practicado sino por los chulos [chulos en el original] y *les piqueurs de boeufs* de los barrios bajos de La Plata [léase de Buenos Aires]; el tango, no obstante las protestas de los obispos, se instala entre nosotros"... (Gabriel Astruc, *Le pavillion des fantômes. Souvenirs*, 1929.)[232]

---

229. Nuevo espacio en blanco.
230. De *"froti-frotta"* o *"froti-frota"* dice el *Dictionnaire de l'argot moderne* de Géo Sandry y Marcel Carrère (Aux Quais de Paris, París, 1967: "Es el roce (o el frotar) delicioso de los cuerpos, de las epidermis, que procura la danza".
231. Vega lo deja en francés, en letra *script*: *"c'était tout bonnement le tango"*. Anotación al margen: "Ojo: ver original sin falta".
232. Anotación al margen: "sigue interés".

Nada valió nada contra el tango. En el Théâtre des Champs Elysées, André de Fouquières organizó un concurso de danzas modernas: two-step, one-step, tango, vals, maxixe... Votaban los concurrentes. Gran animación: la colonia argentina se está poniendo de acuerdo con gran actividad y entusiasmo para votar contra el tango. Todos en contra. Escrutinio: primero el maxixe. (Primero cualquiera; gran júbilo entre los caballeritos de la colonia argentina: perdió la danza de Buenos Aires.) Segundo, el tango argentino. (Silencio y despecho. No se pudo; no calcularon bien. Otra vez será.) Y fue otra vez y fue cien veces, en todas partes. Siempre aquellos argentinos contra el tango; y todos los extranjeros a favor. Ellos sabrán agradecerles después: cuando vuelvan a Buenos Aires estarán a favor de todo lo extranjero. [233]

La revista francesa *Fémina* reproduce la fotografía de una profesora de danza que está enseñando el paso a dos interesadas. La leyenda dice: "Una lección de tango". Al cumplir el año de su lanzamiento la danza sigue su camino. Y allá en Buenos Aires la revista *El Hogar* reproduce la fotografía en su número de diciembre 20 de 1911 bajo el título de "El tango argentino en París / Una información gráfica de la elegante revista parisién «Femina»", y enhebra un interesante comentario periodístico rico en información de allá y cauteloso en cuanto a su público local. Leamos: "El boston, el doble boston, el triple boston, fueron en otros días los bailes de moda en los salones selectos de París; pero en este año el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals."

El 16 de setiembre de 1931 el eminente publicista francés Paul Morand dio en Buenos Aires una conferencia sobre el tema "América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa". De su texto, que dio íntegro *La Nación* al día siguiente, extraemos y comentamos aquí párrafos diversos. Aténgase el lector a nuestra precisión en fechas. Aquí se trata de recuerdos:

> "En la época de *L'École des indifférents*, alrededor de 1912, se vio por vez primera en París el tango. [234] Un París desconocido estalla por doquiera bajo la presión del lujo, bajo la influencia de las nuevas divinidades extranjeras; surgen los «palaces» y se llenan de argentinos; los argentinos están furiosamente de moda; enseñan a los cronistas de aquel tiempo que no hay que recoger nunca de la mesa de un restaurante o de un café el vuelto de un billete, por muy grande que sea, sobre todo cuando se va con una mujer. [...] [235] En París no se habla

233. Nuevo espacio en blanco.
234. Anotación al margen: "consultar con Elizalde".
235. Anotación al margen: "ver si va aquí y qué".

> más que de «media luna», de «corte». ¡Adiós las «czardas», los «valses tourbillon», el «vals hésitation», adiós el «boston»! [...] Se empieza a bailar en todos los lugares donde se toma el té, donde se come, donde se cena. El puchero de garbanzos y choclo aparece en «L'Abbaye de Thélème».” [236]

Paul Morand reconoce el límite de la euforia argentina; coincide con la crisis económica de 1929. Los sudamericanos –dice– “no tienen ya «plata» que derrochar; los «cabarets» en los que reinaron están cerrados en 1931; los jóvenes y apuestos bailarines, víctimas de la crisis, han tomado el barco de vuelta.” [237]

El ascenso del tango en la Argentina [238]

Hasta el año 1910 los grandes bailarines de la Argentina con sus hábiles compañeras oscuras y fieles siguen brillando en la realización del tango que recibieron de la generación bravía e insuperada.[239] Socialmente, el tango es un baile de hombres; las mujeres –todas, las aristócratas y las humildes– no participan en el laboreo de la danza proscripta. La bailan las mujeres ínfimas, las mujeres libres; bailar el tango es una definición.[240]

---

236. Anotación al margen: “ver a la viuda de Güiraldes”.
237. Vega anota al margen: “Esto va al final de París”. Sigue un espacio en blanco y, a continuación, una anotación al pie de página: “1929 - Seguir con la independencia del tango en París / Pondal Ríos y Madeleine Tynaire / ¿o el tango arg. se independizó del tango argentino?”. Luego, dos hojas-ficha consignan la siguiente información bajo el título “1912”:

hoja 1:

> “Madrid”, 20/12/1961, nota de Antonio de Obregón (foto en *Sadaic* Nº 72, 1962): “En 1912 irrumpió el tango en Europa. Distribuido por los marinos, fue como la antesala de la primera guerra mundial.” Anota Vega, todo en mayúsculas: “No hubo tales marinos”. Agrega: “ver obra/comedia de Jean Richepin *El tango, rey* ???”.

hoja 2:

> La poetisa, escritora y periodista Lucie Delarue-Mardrus nos deja sumaria pincelada en *Mes mémoires*, libro de recuerdos de 1912-1913: “En «Bullier» se apretujaban los curiosos para ver a la hija del pintor Thaulow bailar el «tango argentino» que hacía su tímida aparición en el mundo.” (Gallimard, París, 7ª ed., 1936.)
> Bélgica, Holanda, Francia, Austria, Rumania, ya en 1912. “El choclo” era la única música.

238. Original manuscrito de Vega. El título, **El ascenso del tango en la Argentina**, no coincide puntualmente con el del plan general.
239. Anotación al margen: “más adelante”.
240. Anotación al margen: “ojo”. No hay punto final después de “definición”.

Como de costumbre, los varones van a lo suyo; y lo suyo son los cafés de verano, los hoteles, las "casitas", los lupanares. No aspiran a imponer el tango en parte alguna ni saben de imposiciones; no preparan ningún ascenso. Ellos tienen ahora libertades que no admitiría ningún salón y que ellos no consentirían a sus hermanas. Se están divirtiendo, como el año anterior, como años atrás. [241]

En toda la historia social de la Argentina libre no hubo generaciones más celosas del rango que las de hacia 1880-1910. Nada comparable a la intransigencia con que se midió el nivel social, al envanecimiento del "apellido", a las prerrogativas que se arrogaban, a la convicción de sus derechos a las prebendas y canonjías oficiales. Fortunas colosales articulaban el respaldo de los apellidos ilustres y edificaban verdaderos palacios para asiento de esas dinastías sin títulos. Circulaba sorda guerra contra las ajenas pretensiones al nivel de aristocracia, porque así eran menos las familias más encumbradas.

Esta clase dominante, en parte fundada en apellidos de nuestros próceres, en parte sostenida por hijas o nietas de inmigrantes multimillonarios, se movía en la órbita del más cerrado positivismo. [242] Sus inquietudes intelectuales o artísticas eran poco menos que nulas, y hasta se miraba con prevención a los que se distinguían en las cosas del espíritu. Su máximo interés se concentraba en la representación social y en las grandes y variadas preocupaciones que las actividades de la alta jerarquía traían consigo: vestido, adorno, mansión, coches, caballos, clubes, deportes, estancias, servidumbre, teatro lírico y gemelos, beneficencia, caridad. No será necesario decir que el comportamiento familiar y la orientación de la clase eran regidos por las damas mayores con su consejo de matronas, directamente o influyendo a través de los hombres. Jóvenes de sociedad las secundaban. Se llamaban a sí mismos "hombres de mundo". [243]

En cuanto a las características de todos sus bienes de uso urbano y de sus líneas de conducta social, los modelos eran los de París. Buenos Aires, *socialmente*, era una colonia francesa, y cada ciudad, cada pueblo del interior, imitaba a Buenos Aires hasta donde podía. Las familias pudientes pasaban casi todos los años temporadas en París [244], de donde regresaban

241. Anotación al margen: "enlace!".
242. Al pie de la página manuscrita anterior, tras una raya de margen a margen, Vega hace una anotación en letra pequeña que nos parece humorística y de consumo personal, pero que puede estar relacionada con este párrafo: "Si la Argentina se engrandeció con esos hombres en los altos cargos, ¿adónde habríamos llegado si hubiéramos sido todos argentinos?".
243. En el manuscrito, en lugar de punto, hay aquí una coma, y un breve espacio en blanco. Al margen, Vega anota: "recordar Madero".
244. Anotación al margen del párrafo anterior: "¿Cuál era la época preferida para París?" Y poco más abajo: "Keller Sarmiento/Elizalde".

con los trajes, los sombreros, la porcelana y todo lo necesario para su lucimiento en Buenos Aires. Y no era *necesario* que fueran muy pudientes. El valor del peso argentino era tan elevado que se decuplicaba en francos de alto poder adquisitivo. Podía ir a París toda la familia por razones de economía.

El Club del Progreso, fundado en 1852, centralizaba el gobierno de los intereses sociales, para no mencionar aquí los económicos y los políticos; el Jockey Club lo acompañaba desde 1882.[245] Allí los grandes saraos; allí la ilustre "feria de vanidades". Allí el vals, que llegó a Buenos Aires en 1804; la polca, que se conoció en 1845, y sus adláteres la mazurca, el chotis... Allí la cuadrilla[246] y su camarada los lanceros, herederos de la contradanza que cayó hacia 1850; allí los bailes menores, el *skating*, el *pas de quatre*.[247] Y el fugitivo minué con la gavota, ambos resurrectos hacia 1892... Todo pulido, todo planchado, todo correcto. Como en París o, mejor todavía, como en Londres, que era más *chic*.[248]

Era necesario estar perfectamente loco para concebir la sospecha de que la severísima sociedad porteña pudiera abrir sus salones al tango. Casi todas las damas habían oído hablar del tango, pero como oímos hablar de los mataderos, del ferrocarril Midland, de la quema de las basuras, de Puerto Nuevo, de la toma de las aguas corrientes... de todas esas cosas que pueblan nuestro contorno y nos acompañan durante toda la vida sin que pensemos en que puedan aparecer en nuestro camino, introducirse en nuestras prácticas, ingresar a nuestra esfera afectiva. Muchas niñas aristocráticas habrían visto a los varones de la propia casa marcar un corte o una quebrada, pero en ausencia, como ante cosa lejana, como se ven en el teatro las danzas rusas, la jota... Lindas o feas, cosas de otros. Y en el caso del tango, había que añadir una tradición de ignominia. Porque no hay que confundir: el tango podía ser esto y lo otro "coreográficamente", pero "socialmente" era un baile escarnecido, infame, y –algo más que vulgar y plebeyo– un baile de negros. Danza de libertinos, y era cierto; baile de prostitutas, y era cierto; baile de lupanares, y era cierto; baile de escándalo –trompis, botellazos, tiros, borrachos–, y era cierto.

Sin embargo... ¡No puede ser! ¿Quién lo dice? ¡Han leído mal!

245. Vega escribe "18.." a fin de completar luego. Sigue un breve espacio en blanco.
246. Anotación al margen: "ojo", al parecer en relación con el tachado de las "s" en "las cuadrillas".
247. Aquí Vega deja un breve espacio, al parecer para agregados a la enumeración. Y retoma en minúscula: "y el fugitivo minué".
248. Anotación al margen, que establece un vínculo con lo señalado en el segundo párrafo del capítulo **El tango argentino en París**: "idioma oponíase a Londres".

Un día ocurrió. Fue un día aciago de febrero de 1911. Llega *Le Figaro* de París del 10 de enero y trae impreso lo siguiente: "Lo que bailaremos este invierno será una danza argentina, el tango argentino. [...] Es graciosa, ondulante y variada"...

Siguen días de estupor; para muchos, días de satisfacción y de esperanza. De todos modos, la incertidumbre es general. Caso igual no se ha dado jamás; nadie recuerda nada semejante. Pero el proceso es irrefrenable. Llega la confirmación semanas después. La baronesa de Libet publica en *La Prensa* de marzo 5 el párrafo que conocemos: "Se anuncia como una moda que predominará en esta temporada una danza que viene directamente de la Argentina y que se llama tango."

No hay dudas. Además, los muchachos, las familias que en esos días regresan de Francia, certifican el suceso y dan detalles. El suceso se ha producido. ¡París, la suprema rectoría universal de la moda; el más elevado centro orientador del comportamiento social; París, el modelo indiscutido de la aristocracia argentina, adopta y consagra el tango de los negros, de los compadritos, de los libertinos, de la chusma, de las mujeres libres, la danza de los lupanares porteños! La aristocracia argentina se divide en dos.

1) Si París acepta el tango es porque tiene valores que no se le reconocieron; si es un baile bajo, el ascenso a la cumbre social lo redime. El tango es la última palabra de la moda. Se deben abrir los salones al tango.

2) La danza de nuestra servidumbre cernida en los prostíbulos por negros y descarriados es, además, una danza inmoral. París la acepta porque ignora el estigma que funda la repulsa social que padece. Es necesario cerrar los salones al tango.

El mundo está contra el cierre, pero el cierre está contra el mundo. Porque –Francia allá con su aceptación– aquí, en Buenos Aires, vistas las cosas desde adentro, el tango pasa de los prostíbulos a los salones. Esto es, simplemente, un escándalo social, el escándalo más ruidoso de la historia de la sociedad argentina. La posición del cierre es irreductible, y, desde el punto de vista de la formación social y de la educación religiosa de las altas familias argentinas, absolutamente legítima.

Josué Quesada, escritor, periodista y miembro activo de la más alta aristocracia porteña, recordaba este amargo momento en la revista *Estampa:*

> "Cuando hace más de un cuarto de siglo el tango logró pasar del arrabal a los salones, hubo quienes se hicieron cruces, considerando que el daño alcanzaba proporciones de catástrofe. Para llegar a tan alto destino social, el tango necesitó pasar por el filtro de una depuración capaz

> de suprimir todos los «cortes» y «quebradas» con que el malevo de taco alto y melena aceitosa rayaba el piso para hacer «el ocho» y realizar la «sentada»... Desde luego, que el trámite no resultó breve, ni fácil. El tango –como tantas otras cosas nuestras– tuvo que ser ungido por el «snobismo» de aquellos para quienes la «etiqueta extranjera» constituye el mejor pasaporte."

Y en correspondencia social de Mar del Plata referente al auge de la conga, este mismo ilustre cronista decía en *La Razón* (12-III-1941): "También el tango saltó del arrabal a la avenida Alvear y produjo en sus comienzos una reacción parecida, pero poco a poco se fue estilizando. Para ello, debió llegar de vuelta, con etiqueta europea y sólo así logró imponerse."

No importa la estilización o la depuración del tango. Así, puro y limpio, es el baile inmoral del bajo pueblo. Puede ser que las *boîtes* y los *cabarets* parisienses hayan sentido pasajera curiosidad, y que este interés decaiga a corto plazo. Esta idea alimentaba las esperanzas. Tiempo después Juan Pablo Echagüe escribía: "La extraordinaria –y probablemente efímera– boga que el tango está alcanzando en tierras europeas"...

Pero no. Todo estaba indicando lo contrario. A fines de 1911 la revista francesa *Fémina* publica la fotografía de la profesora que enseña a sus alumnas. Ya hablamos de esto. La revista porteña *El Hogar* de diciembre 20 de 1911 reproduce la escena y dice, comentándola, que "en este año el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals". Y agrega esto:

> "Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. / París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? / No es de esperarse, aunque París, tan caprichoso en sus modas, hará todo lo posible para ello. / Y por cierto que no tendría poca gracia esa «aclimatación» del tango en su patria."

Ha terminado el año 1911, un año de incertidumbre y de congoja. Más que las espaciadas notas periodísticas, son perturbadoras las descripciones de los muchachos que regresan. Ya no son los cabarets; ahora están bailando el tango en los principales salones de París, y ya empieza a bailarse en los de toda Europa. Es claro que no se trata del tango de los peringundines y de los botellazos; no. Lo bailan estiraditos. Nada de cara con cara, nada de costado contra costado. Pero, ¿y el corte, la quebrada, la sentada...? Y

bueno, sí; pero no nos sentamos sobre el talón, no nos quebramos hasta quebrarnos, el corte es breve... Si le sacamos eso no queda el tango, y eso es lo que gusta.

Empieza el año 1912. Las noticias alientan a los aperturistas y desconciertan a los intransigentes. Se está bailando en toda Europa, en el Asia, en América. "El choclo" es la única música que va con el tango.

En París, nos dice Paul Morand, "los argentinos están furiosamente de moda; [...] no se habla más que de «media luna», de «corte»". [249]

Mil cosas más. Coronándolas, una que deslumbra o arranca sonrisas: acaba de aparecer en Francia una teoría del tango argentino. [250]

Enrique Saborido organiza una gran fiesta del tango. "Corría el año 1912 –cuenta en un reportaje–, cuando aún el tango no había entrado en los salones". La fiesta se realizó en el Palais de Glace y congregó a la mejor sociedad porteña. "Allí ante 2.000 personas –dice el cronista– bailaron él y Cortinas mientras ejecutaban los tangos Genaro Spósito, Vicente Ponzio, hermano del famoso Pibe Ernesto, el Tano Vicente y Guillermo Saborido, hermano de nuestro entrevistado."

Cualquiera haya sido la impresión que causó el tango entre la distinguida concurrencia, es claro que no bastó con eso. Pero sumado a lo demás fortificaba la posición aperturista y alentaba a los más entusiastas. Por otra parte, las orquestas que actuaban en el centro estaban tocando ya, sin reparo alguno, los bellos tangos que se componían, el teatro seguía incorporando la ejecución coreográfica a las obras y los cantores aparecían como fin de fiesta en los teatros céntricos. Tal el caso de Carlos Gardel y José Razzano que en enero de 1914 [251] actuaban en el "Nacional" terminada la función de la compañía Ducasse-Alippi.

Suficiente. La juventud aristocrática animosa no quiere marchar a la zaga. París adoptó el tango argentino y lo están bailando en los salones de todos los países. Ya hubo consultas aquí, en Buenos Aires, durante la temporada de 1912; la oposición fue demasiado terminante. Pero ahora, en Mar del Plata, donde el rigor social cede un poquito, podría intentarse la adopción. Muchos de ellos son los varones bravos de los bailongos; mu-

---

249. Sigue la cita, reiterando lo transcripto en el capítulo anterior. Convergentemente con lo anotado allí (ver las notas 235 y 237), Vega escribe al margen: "ver si va y qué".
250. Interrupción sin punto final y espacio en blanco. Al pie de la página, un recordatorio, después tachado: "El Zar Nicolás".
251. Vega escribe "en 1913", basado en una necrológica de José Razzano publicada en *La Nación*, Buenos Aires, el 2-V-1960, que hemos encontrado en su archivo. Nos hemos permitido corregir el leve error producido por una redacción confusa del periodista.

chas de ellas lo saben muy bien, porque hace dos años que lo están bailando en París. El círculo en que se produce el suceso fue y es una institución que admite sólo un reducido grupo de familias de las más encumbradas: el Ocean Club de Mar del Plata que organizó y presidió hasta su muerte el doctor Carlos M. Madero. Todos distinguen hoy su balneario en Playa Grande por las carpas anaranjadas con lunares.

El 19 de enero de 1913 se inauguró la Rambla (la vieja Rambla, ya demolida y sustituida), y el Ocean Club ocupaba en su línea de edificios un amplio salón cuyos grandes ventanales daban al paseo público y al mar, y en esos días concluyó sus instalaciones. El tango tenía allí, entre los miembros más conspicuos del propio Club, un nutrido grupo de entusiastas, grandes bailarines: el presidente, Carlos M. Madero, en primer término; Juan Manuel Acevedo, Camilo Aldao, Wenceslao Paunero, Federico Madero...

Fue sencillo. Contrataron la orquesta de Fresedo. Aunque no nos consta entendemos que, en tales circunstancias, la orquesta fue de antemano autorizada a incorporar algunos tangos entre los valses, las polcas, las mazurcas... Un día de febrero de 1913 a la tardecita se congregaron en el salón del Club las niñas y los muchachos. Era, creemos, la reunión inicial del Ocean en la Rambla. La orquesta de Fresedo tocó, tal vez, los lanceros... Era usual. Algún vals, una polca, un...

Sí, no había error, estaban oyendo un tango. Las parejas se entregaron a la danza como si recibieran a un viejo y esperado amigo. Josué Quesada recuerda ese memorable episodio. En la nota que publica en *Estampa* (6-XI-1944) recuerda la experiencia parisién que encumbró el baile porteño y le concedió "la jerarquía necesaria para ser admitido en nuestro mundo social", y añade lo siguiente:

"Yo recuerdo aún –porque fue en Mar del Plata donde se dio el primer paso– el desconcierto de la gente que se detenía junto a los amplios ventanales del Ocean Club, en la Rambla ya desaparecida [...]". Quesada se refiere aquí a una orquesta de cíngaros. En carta suya de enero 15 de 1945, en nuestro archivo, rectifica el dato y lo sustituye por el que hemos dado antes. "El tango se había estilizado, trocando sus «compadradas» por un ritmo en cierto modo elegante. Nos llegaba con la consabida etiqueta extranjera, aligerado de los dibujos arrabaleros que le dieron origen."

Ese día ingresó el tango a los más altos círculos de la aristocracia. Cundió el ejemplo y empezó la actividad de los profesores de baile. Casimiro Aín y Juan Carlos Herrera enseñaron en el Club Pueyrredón; Juan E. de Chikoff, ruso blanco, noble, dictaba clases colectivas en el Club Mar del Plata y aprendían "hasta los viejos y las viejas del gran mundo" –nos dice

un testigo–. Ese día inició el tango la conquista de todos los salones de todas las clases sociales argentinas. Decididos algunos círculos altos, y a pesar de la resistencia reaccionaria, no hubo dificultad con las clases medias y humildes. Es ley. [252]

Todo lo que sigue carece de significación especial. Pero hay detalles referentes a las reacciones que merecen cuenta e interesan por su contenido humano.

Tácitamente se produjo un severo pacto entre la sociedad y los bailarines aristocráticos auténticos. El reajuste del tango a las nuevas exigencias es general y tiene manifestaciones concretas. El 9 de agosto de 1913 la revista *Caras y Caretas* publica una nota ilustrada que se titula "Academia de tango". Dice así:

> "Desde que se ha puesto de moda en Londres, París y Nueva York el tango, nosotros, que no sabíamos el valor de ese baile y lo teníamos para usufructo de compadritos y demás gente orillera, nos hemos apresurado a dignificarle y a hacerle los honores de danza aristocrática para que adquiera corrección y pueda presentarse dignamente en los salones.
> "El señor Carlos Herrera, doctor en tangología, como ha podido demostrarlo públicamente en las salas de nuestros teatros durante los carnavales, tomó con todo celo la delicada tarea de afinar el tango y al efecto instaló una academia donde por un método teórico-práctico de su invención puede el más torpe danzarín quedar en condiciones de hacer quebradas, contoneos y pasos floreados en pocas lecciones.
> "Durante las horas de clase, es interesante observar cómo los discípulos, al compás de «Golpiá que te van a abrir» o «Alcanzame la budinera», empiezan a quebrarse con todas las reglas del arte y escuchan con tanta o mayor atención que las palabras de un sabio que dictase lecciones de moral, las reglas que para la buena escuela del tango se necesitan aprender.
> "Los clientes más constantes son aquéllos o aquéllas que se hallan en víspera de emprender viaje a París, pues saben que inherente al título de argentino está el bailar el tango para admiración de los noctámbulos que concurren a los cabarés. R. I. Z."

Parece que el tango hubiera realizado entonces la "agachada" más importante de su historia, y no es así. Todas las danzas tienen sus maneras, según el ambiente. Los otros bailes entonces de moda –la polca, el chotis, la

252. Extenso espacio en blanco.

mazurca, la cuadrilla, etcétera– ascendieron a los salones de París mediante adecuado adecentamiento, y así se difundieron y llegaron, por la vía consagrada, a los altos salones de las capitales del mundo. Pero una vez que iniciaron el descenso local fueron adquiriendo los modos de cada pueblo. Aquí, en la Argentina, todos esos bailes que bautizó y difundió París fueron después adornados en los lupanares con abundantes cortes y quebradas.

Pero el tango, que se formó entre las maneras de "los muchachos", tuvo que hacer en la Argentina su experiencia al revés; para él, primero fue el lupanar, después el encumbradísimo salón. Nadie aconsejó a nadie porque es cosa de puro tacto social: los tanguistas aristócratas que lanzaron el tango en París coordinaron sus movimientos en armonía con las maneras que tenían a la vista en las otras danzas, y eso mismo hicieron los otros en los salones aristocráticos porteños.

Había en la Argentina muchísimos bailarines diestros en el tango, esto es, en el tango con corte, y no les fue muy difícil refrenarse un poco cuando hubo licencia para realizarlo en los centros familiares. Pero eran muchos más los argentinos que no sabían el tango ni con corte ni sin corte, porque esta sola vez la danza no había llegado de arriba abajo, y es siempre reducido el porcentaje de los que frecuentan los centros alegres de la noche. Llanamente, se abrieron academias para que los jóvenes argentinos correctos y juiciosos aprendieran a bailar el "tango de sociedad", pues, para todos ellos, el tango, como todas las otras danzas de moda, vino de París. Aparecieron censores en los bailes para evitar que a los tanguistas de lupanar se les fuera la mano –o los pies– y deslizaran un corte prohibido.

Y esto que ocurre en la Argentina con la enseñanza del tango pulido ocurre en todo el mundo, incluso en París. Allí continúa el proceso de generalización. Todos los jóvenes franceses quieren bailar la danza de moda, y todos los profesores franceses tienen que enseñarla. Estamos en 1913 y corre la tercera temporada a partir del lanzamiento. La revista porteña *PBT* del 26 de abril de ese año presenta y comenta una fotografía cuya leyenda dice: "Una lección del baile de moda en París". He aquí el comentario:

> "El tango empezó a ponerse muy de moda en París durante el invierno último. Ha sido, pues, necesario aprender ese baile, y los profesores de más crédito se han visto asediados por discípulos de ambos sexos, que deseaban conocerlo a la perfección. Algunas profesoras han organizado en sus casas pequeñas reuniones, donde los adeptos se inician en esos secretos coreográficos. Y son encantadoras esas lecciones íntimas, en que personas experimentadas enseñan los pasos difíciles de la antiquísima danza; el corte, el paseo y la media luna.

> "El tango que se introduce así en los salones parisienses, no es el cubano ni español. Argentino de origen, apenas modificado por haber pasado el mar, se presenta como una marcha, de movimientos flexibles, muy marcados por la música."

Un paréntesis. No deseamos sobreabundar en confirmaciones; pero aquí tenemos a un periodista de la época que distingue muy bien el tango cubano, el tango español y el tango argentino. No olvidemos, sin embargo, que en 1913 el tango argentino, con su coreografía propia, se había emancipado de la progenie musical del tango español. Por eso era, entonces, el tango argentino.

La resonancia periodística local de la abrumadora difusión del tango en París y en el mundo ya no impresionaba en Buenos Aires. Un escritor anotaba en un diario porteño: "Casi no se puede abrir un diario o una revista de París, de Londres, de Berlín, hasta de Nueva York, sin encontrarse con referencias al tango argentino. Reproducciones gráficas de sus pasos y figuras, discusiones sobre su verdadera procedencia (¿el salón o la Suburra?), condenaciones y apologías, bienvenidas y alarmas ante la invasión [...]". [253]

Pero los elementos recalcitrantes de Buenos Aires continuaron firmes en sus posiciones. Hubo salones altísimos –identificados por nuestros informantes– que al abrir sus puertas para los grandes saraos prohibieron a la orquesta la ejecución del tango, y no sólo por 1913, sino hasta varios años después. Paralelamente, los argentinos recalcitrantes radicados en el extranjero continuaban oponiéndose como aquéllos que en el concurso votaron contra el tango. Nada en este orden más impresionante y trascendente que la fulminación del tango por nuestro ministro. El país se enteró con asombro por los comentarios periodísticos. El diario *La Razón* del 22 de diciembre de 1913 anunció: "Condenación del tango/Por un ministro argentino". La ambivalencia de la nota nos confirma que eran muy prestigiosas las fuerzas sociales que seguían enfrentadas y requerían conformidad. Decía el cronista:

> "Nuestro ministro en París se ha declarado enemigo del tango. Ha dicho de él cosas terribles, fulminándolo con una condenación que va a hacerlo más apetitoso para los exquisitos espíritus parisienses.
> "Y ha afirmado, por fin, que en París habrá siquiera un salón donde no se bailará jamás el tango, y que ese salón será el de la legación argentina.

253. Vega no consigna la referencia.

> "Este repudio del picaresco y travieso «juguete bárbaro» conquistador del mundo, a título de connacional, nos sugirió la idea de buscar en nuestra costosa reclame en el extranjero, lo que haya producido mayores rendimientos al país.
> "Ni las exposiciones del centenario, ni nuestros nababs viajeros, ni el trigo, ni los cuartos congelados, ni todo ese turismo conferenciante rentado por el Estado, rindió jamás lo que este sugerente y maligno baile de nuestro arrabal. Es decir, nacido en el arrabal, pero educado y criado con institutriz y mimos de millonario, hasta hacerlo llegar a los encopetados salones.
> "La historia del tango es la misma de la democracia. Nacido en los barrios suburbanos, pobre en su infancia, travieso en su juventud, ha conseguido a fuerza de gracia, de ingenio, de sugestión, conquistar lo que sus padres no se atrevieron jamás a mirar siquiera, sin la consabida reverencia de homenaje.
> "Y después de esto, de haber proclamado el nombre argentino por todo el mundo civilizado, de haber hecho saber al orbe que existe un país en el continente americano, donde a la par que cereales se dan algunas otras cosas más, capaces de realizar el milagro de la conquista –su propio ministro lo desautoriza, lo hiere, lo aplasta bajo los rayos de su condenación.
> "Pero de todos modos ha hecho bien el doctor Rodríguez Larreta, al estigmatizar como lo ha hecho el orillero baile. Lástima que en nuestras principales instituciones sociales no se haga hoy el mismo desalojo.
> "Por lo contrario, el tango parece prosperar; nos viene de París...
> "Si antes se hubiera tratado de darle carácter social a la cadenciosa habanera, nuestras graves matronas hubieran lanzado la voz de alarma y de protesta; pero, ahora, repitamos, nos viene de París. Otro triunfo del snobismo."

El comentario es notable. No hay que confundirse con esa "cadenciosa habanera" del texto, pues el articulista nombra así al tango nada más que por analogía. La conciencia de que el tango había venido de París era entonces plena y general. Fue sustituida años después por la versión de un ascenso local hasta que nuestros escritos restablecieron la familiar verdad de entonces. Si algo atenúa la contradicción del texto es que el énfasis de la negación recae sobre el tango "orillero" al cual no se "ha tratado de darle carácter social".

Parece que el articulista no quiere darse por enterado de que el tango sufrió importante modificación estilística al subir a los salones parisienses y al ingresar a los propios. Todos lo sabían. Poco después, en 1914, el cicerone argentino que acompañó en Buenos Aires al escritor Enrique Gómez Carri-

llo le decía: "El tango, tal como los europeos lo han transformado, es una danza mucho más elegante que la de nuestros compadritos". Falta insistir en que quienes dieron al tango su lógico estilo de salón fueron los propios varones argentinos, cuando lo lanzaron en París. [254]

A esta altura aparece lo que faltaba: el método para aprender a bailar el tango. Parece que éste es el primero que se publicó: "El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico, por Nicanor M. Lima". Está dedicado "A mi patria/En ocasión de su Centenario 1816 - 9 de Julio de 1916". El poeta Dermidio T. González suscribe un "Prólogo" y son suyas estas palabras:

> "Por desgracia, como acontece con todas las bellas cosas nativas, que no merecen la fe de los de casa, ha sido necesario que el «Tango Argentino» fuera importado desde París para que se bailara en los salones de la aristocracia, como acontecía ya en el arrabal o en el rancho de paja y barro, cuya tradición de hermosos días lejanos ya se va perdiendo en el confín de las pampas."
> "Claro está –dice luego el poeta– que el tango que baila el orillero o nuestro tipo compadre, merece nuestra más severa censura."

Es en este tratado donde ingresa a la teoría la colaboración de las provincias. [255] Tenemos, pues, además de la "media luna" porteña, las medias lunas santiagueña, jujeña, riojana, salteña, entrerriana, santafesina, mendocina, tucumana, puntana, cordobesa, correntina y catamarqueña. [256]

No vamos a seguir la controversia social sobre el tango, porque apenas importa en cuanto nos muestra la intransigencia del rango y la tenacidad de los prejuicios. Sólo queremos recordar que quince años después el presidente del Consejo Nacional de Educación ingeniero Octavio S. Pico expuso en un discurso su esperanza de que fuera "desterrado definitivamente el tango con letra extraída de los bajos fondos sociales, que al atravesar la boca deja un sabor amargo y al pasar por el alma deposita en ella gérmenes de descomposición moral". [257] Se refería principalmente a las letras de los tangos, obra de poetas urbanos, casi todos muy cultos, víctimas también del prejuicio del "tango arrabalero".

---

254. Anotación al margen: "ver más".
255. Anotación al margen: "Recordar Vignali".
256. Extenso espacio en blanco.
257. El Archivo Vega guarda un recorte de autor anónimo, sin identificación de periódico, bajo el título "Discurso del ingeniero Pico". Vega anota: "h. 1930?".

Y aún en 1941, en el seno de la Junta Interventora de Vecinos del Concejo Deliberante el señor Luis Colombo dijo que en los programas de la Radio Municipal abundaba "una música de negros, una música de países que no han llegado a una completa civilización: estridencias, lamentos y lloriqueos". Y más adelante: "No admito el tango, que no es música argentina. Es una degeneración de la habanera y la letra es de arrabal". En fin: "Y esto debe desaparecer, señor presidente". ¡Cuántos disparates, en 1941!

ANEXOS

MESOMÚSICA:

UN ENSAYO SOBRE LA MÚSICA DE TODOS[258]

A Lauro Ayestarán,
musicólogo eminente

I. Caracterización

La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla. No hablemos de la historia tradicional, que hasta hoy es una historia fragmentaria de la música superior; no hablemos de una filosofía de la música, ni de realizar especulaciones acústicas, ni de métodos pedagógicos, ni de la sociología de la interrelación, ni de las técnicas... Conviene que demos otras vueltas a la música; muchas vueltas, a ver si mirando bien hallamos algo que merezca consideración en la música misma.[259]

---

258. Original mecanoscrito de Vega conservado en el archivo de Coriún Aharonián en Montevideo.

259. En la síntesis del presente ensayo, publicada inmediatamente después de la muerte de Vega por la revista *Polifonía* (N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre de 1966, bajo el título "La mesomúsica"), este párrafo introductorio aparece precedido de otros tres, que rezan así:

1) Nombres

Hay muchas clases de música y pocas palabras de valor general para distinguirlas con la precisión que requiere el estudio ilimitado.

El concepto "música superior" se refiere a la altura del pensamiento, a la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica; alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación las altas clases sociales. La expresión "música culta" se relaciona con el esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada con el énfasis en la técnica. Comúnmente la música culta generalizada suele llamarse "música clásica", en un sentido general que incluye un nexo con la idea de "modelo perdurable", digno de la historia.

Las expresiones "música moderna", "música actual", "música del porvenir" y "nueva música", son cronológicas; se asocian en su momento con las concepciones más recientes y es clara su alusión a los grupos técnica y sensorialmente más avanzados. En resumen, las ideas "superior-culta-clásica-moderna-actual-nueva" conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de *élite* y al grupo social adinerado (entendido o no) que apoya y costea los últimos movimientos superiores y otros movimientos culminantes de la historia. En todo caso, *alto nivel*.

A estas especificaciones de nivel elevado se opone la expresión "música popular".

La voz "popular" es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contrapone a las clases cultas, alude a los grupos semi letrados e iletrados comunes, llanos, no cultivados. En cas-

---

En la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología –Universidad de Indiana, abril de 1965– diserté sobre el tema *Aculturación y Tradiciones Musicales en Sudamérica* y, a manera de complemento, dije palabras sobre un tema que me ha ocupado mucho estos años: la música "media", la música de todos, la "mesomúsica". Charles Seeger, el decano de los musicólogos americanos, presente en la sesión, me comunicó su propósito de aceptar el nuevo término y su contenido. Su decisión se añade a la de varios musicólogos hispanoamericanos que ya lo han adoptado.

Un extenso ensayo con el mismo título de "Mesomúsica" aparecerá en inglés en el *Yearbook*, anuario del *Inter-American Institute for Musical Research*. Nos ha parecido oportuno escoger algunos párrafos o capítulos de ese trabajo y publicarlos en castellano y en *Polifonía*, mi vieja y dilecta revista.

Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valuar su presencia y su influjo, iluminar sus caminos, examinar su pasado, calcular su cifra atroz y darle un nombre al grupo. Se trata de *distinguir* y de nombrar lo distinto para entendernos mejor.

tellano, "popular" es, además, sinónimo de "plebeyo" (opuesto a hidalgo o noble), y tanto "pueblo" como "plebe" equivalen ocasionalmente a "populacho", que sería "lo ínfimo de la plebe" (R.A.E.). Parece que las raíces de "vulgo" y de "folk" son una misma.

Con frecuencia "popular" es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. "Música popular", en castellano (no en francés), significa también "música difundida", y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de pueblo que incluye a todos los habitantes de una región o país. Es la acepción política, extraña a nuestros problemas.

La expresión "música popular", en el sentido de "música difundida", no determina jerarquías. Cierta "música clásica" puede ser "popular", es decir, "difundida". "La donna è mobile" es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse "música popular", música del pueblo. Repetimos que la voz "popular" carece de nitidez para los estudios musicológicos.

"Música vulgar", si se refiere a la del "vulgo" define una música todavía inferior a las otras: ordinaria, plebeya, baja, de técnica rudimentaria, con el énfasis puesto en el mal gusto. En cambio "música ligera" señala un carácter melódico agradable, una técnica media y géneros o especies simples. "Música melódica" (desacertada expresión) se refiere a la "música ligera" en un orden vocal menor, el del "cantante melódico".

De todo lo antedicho se desprende que esta generalizada discriminación empírica y tradicional distingue con más o menos vaguedad lo siguiente:

a) Música superior. Las creaciones que se manifiesten en los niveles artísticos más elevados: las experimentales, las de vanguardia y las escuelas pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas), todas en relación con la *élite* sensorial y con las clases superiores (adineradas).
b) Música popular. Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de "pueblo": clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz "pueblo", clases rurales, esto es, grupos folklóricos.
c) Música ligera. No define con precisión un grado jerárquico sino una selección de creaciones breves, entre superiores y populares, expresivas, amenas, alegres, sentimentales. [260]

260. Vega mecanografía un "sin profundidad" antes de "sentimentales", pero luego lo tacha con tinta.

Aunque las acepciones de las voces precedentes son las del idioma castellano, entendemos que, por lo menos en lo sustancial, coinciden con las de las principales lenguas occidentales. En cualquier caso, no pretendemos abarcar los matices de los demás idiomas, ni es fundamental aquí el ahondamiento del aspecto lingüístico.

Ese pobre vocabulario, entre cultural y social, no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de la música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etcétera, y la ordenación de la correspondiente nomenclatura.

2) Mesomúsica

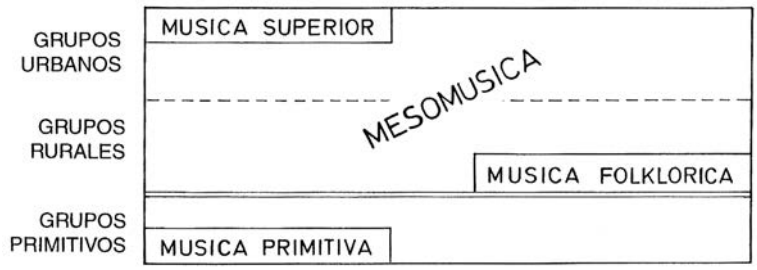
El autor de esta nota cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexo con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria. No es un hallazgo absoluto. En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia. Nos referimos a una clase de expresiones que hemos denominado *mesomúsica*, y que es ahora objeto de la presente comunicación.

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos [261] y los grupos nacionalizados que aun no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamen-

261. Corresponde aclarar que si bien el término "primitivo", varias veces utilizado en este trabajo, puede resultarnos hoy muy chocante, era usual en vida de Vega en las ciencias humanas y en la musicología en particular. Y Vega –tuviera o no, frente a esas músicas "primitivas", la postura que sentimos entre peyorativa y paternalista– escribía para sus contemporáneos.

te occidental sino una "música común", pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas.

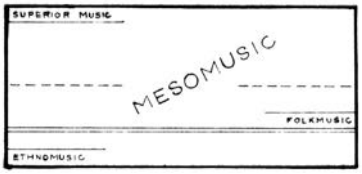
La mesomúsica, entonces, convive en los espíritus de los grupos urbanos al lado de la "música culta" y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. Así[262]:



Tal como la música superior (ópera, sinfonía, cantata, oratorio, suite, *ballet*, etcétera), la mesomúsica se manifiesta en *especies*. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox-trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular de su floración o, mejor, se llaman simplemente "canción", y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia. "Tonadilla" se llamó la especie española breve de hacia 1900 que dejó varias obritas maestras, como "Mimosa"; "canzoneta" fue la canción napolitana de la misma época que pervive en joyas como "Catarí". En todos los casos, la unidad –la pieza suelta– tiene su nombre particular, como es sabido, por exigencias de ejecución y consumo, primero, y después, por rigores de identificación.

Antaño hubo muchas melodías de danza que, dotadas de un texto, se desprendieron de su coreografía y circularon como canciones con el nombre de la danza total: vals, alemanda, bolero, etcétera. También las hay en

262. Contrariamente a como lo hace en el original mecanografiado, en las hojas de ilustraciones enviadas a Gilbert Chase para la edición en *Ethnomusicology* ("para traducir, componer y pegar encima antes de hacer el clisé"), Vega (o su dibujante) no cierra los espacios donde escribe "música superior", "música folklórica" y "música primitiva". He aquí los dos originales de Vega: el de la hoja mecanografiada y el de la hoja adjunta con la ilustración correspondiente:



nuestros días. En Sudamérica hubo especies líricas puras de dispersión continental, como el "yaraví" y el "triste".

3. Dinámica

Estas especies se constituyen sobre la base de las disponibilidades circundantes –a menudo son la continuación de otras o su modificación–, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones [263] de esparcimiento, complemento o evasión.

Las especies de la mesomúsica obedecen al régimen de la moda –en el grado de la duración media–. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corrente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; foxtrot, tango, etcétera) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales. París ha regido el mundo mesomusical y mesocoreográfico durante los últimos cuatrocientos años.

Un sistema de subfocos de radiación –generalmente las capitales nacionales– adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas.

4. Teoría

La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos.

El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, pero el compositor crea por lo común para instrumentos armónicos solistas y para toda clase de conjuntos menores. Sus expresiones son melodías acompañadas mediante recursos armónicos no experimentales o avanzados, sino modernos vigentes o, más generalmente, por sencilla

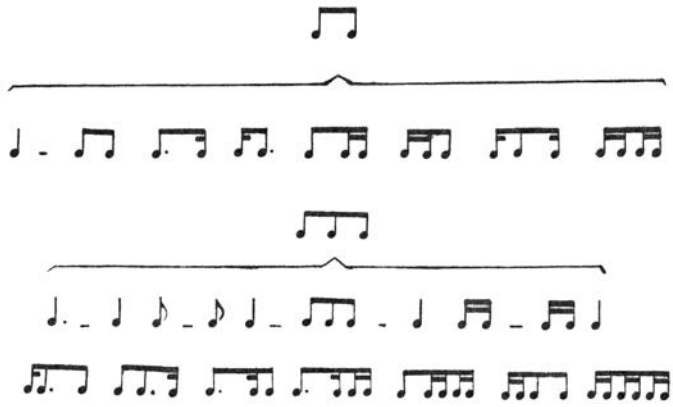
263. En la versión de *Polifonía,* dice "por necesarias funciones".

armonía elemental, muchas veces empírica. En la producción de Occidente suele haber modulación.

La tonalidad de la mesomúsica abarca todos los modos mayores y menores occidentales, incluso los ex orientales y los que no prosperaron en la música superior durante el período llamado clásico (1600-1900). En los continentes donde se han producido floraciones mesomusicales extraeuropeas por metástasis, el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales.

La base rítmica de la mesomúsica es el pie occidental (no los modos rítmicos), en sus dos formas (pie binario, pie ternario) y en todas sus fórmulas, tal como se ve en nuestro cuadro de las fórmulas de pie.

CUADRO DE LAS FÓRMULAS DE PIE

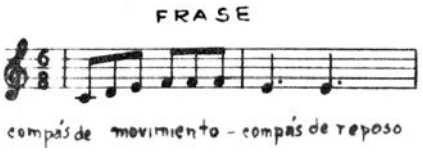


Pero la yuxtaposición de estas fórmulas de pie en la elaboración mental de las ideas obedece, en el caso de la mesomúsica, a un riguroso sistema de estructuras simétricas. La música superior, en cambio, yuxtapone los pies con libertad y sólo por influencia de ese antiguo sistema presenta ocasionalmente melodías simétricas. Es decir que, en la música superior la simetría es optativa u ocasional. Por eso decimos con frecuencia que la mesomúsica se manifiesta "en verso" y que la música superior se concibe cada vez más "en prosa".

El sistema de yuxtaposiciones de la mesomúsica se funda en una clase especial de ideas. Cada idea consiste en la asociación de dos opuestos estados mocionales de ánimo:[264] uno es anhelo, tensión, conflicto, y tiene

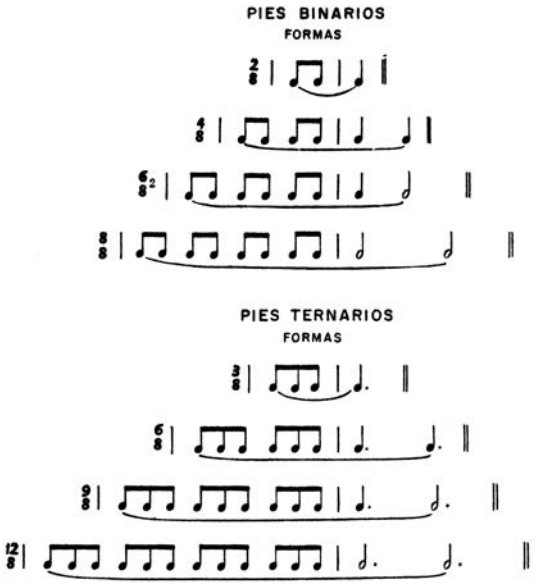
264. En el mecanoscrito, Vega escribe al margen, con bolígrafo, dirigiéndose a traductores y a correctores: "Ojo: mocionales, de moción, de movimiento". A pesar de ello, en ambas ediciones castellanas los correctores de pruebas modifican el resultado, y leemos "estados emocionales de ánimo". Confiemos en que esta vez no ocurra lo mismo.

generalmente su manifestación rítmica en el "movimiento" producido por sonidos breves; otro es satisfacción, relajamiento, solución, y se expresa generalmente en el "reposo" que aparenta la moción pausada, los sonidos largos:



Si las notas que traducen cada estado se colocan entre dos líneas divisorias, las veremos aisladas en un espacio semejante al compás tradicional. También nosotros llamamos "compás" a ese espacio, siempre en esta nueva acepción: nuestro compás contiene elementos expresivos. Los dos compases opuestos y complementarios, casi siempre yuxtapuestos en el orden "movimiento-reposo", constituyen la idea musical mínima, el pensamiento musical, la frase o cláusula. Y esta idea se nos presenta en ocho formas primarias y en algunas combinaciones de sus elementos, como se ve en el cuadro de las frases primarias.

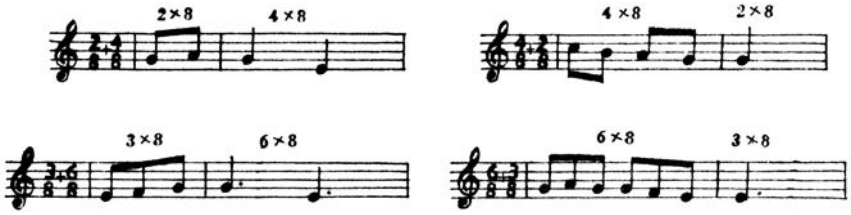
CUADRO DE LAS FRASES PRIMARIAS [265]



265. El titulado de este cuadro da lugar a un extraño juego de no coincidencias. Vega escribe en su mecanoscrito "CUADRO DE LAS FRASES PRIMARIAS", a máquina, y en el renglón siguiente titula los dos grupos de frases, en letras mayúsculas de imprenta escritas a

De estas ocho formas sólo se usan con más o menos frecuencia las tres primeras binarias y las dos primeras ternarias: 2x4, 4x8, 6x8 (binaria); 3x8 y 6x8 (ternaria).[266] Las principales combinaciones de sus elementos son las que reproducimos en nuestro cuadro de las frases secundarias (por combinación).

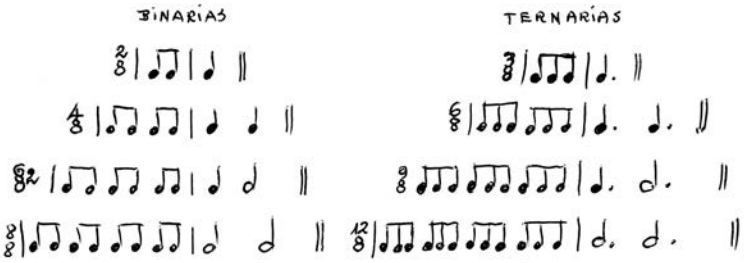
CUADRO DE LAS FRASES SECUNDARIAS (POR COMBINACIÓN)[267]



Es decir, que se unen el primer compás de una forma con el segundo compás de otra.

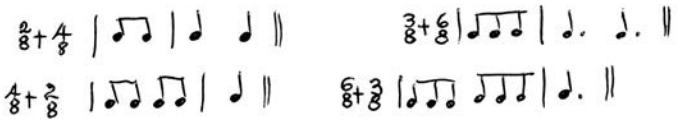
---

mano, como "BINARIAS" y "TERNARIAS", en dos columnas que permiten la comparación renglón a renglón (2x8 con 3x8, 4x8 con 6x8, etcétera), pero en la hoja de las ilustraciones o ejemplos enviada a Gilbert Chase modifica el criterio y escribe en dos grupos sucesivos, uno después de otro: "PIES BINARIOS / FORMAS", y "PIES TERNARIOS / FORMAS", donde "FORMAS" está en cuerpo más pequeño.



266. Por razones largamente explicadas en su fundamental *Fraseología* (Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, 2 tomos, 1941, nunca reeditada), Vega prefiere la expresión "6x8 (binario)", con lo cual la usual "6x8" pasa a ser "6x8 (ternario)", y su paleta de descripciones de fórmulas rítmicas le permite mayores precisiones y diferenciaciones (que podremos o no compartir, por supuesto).

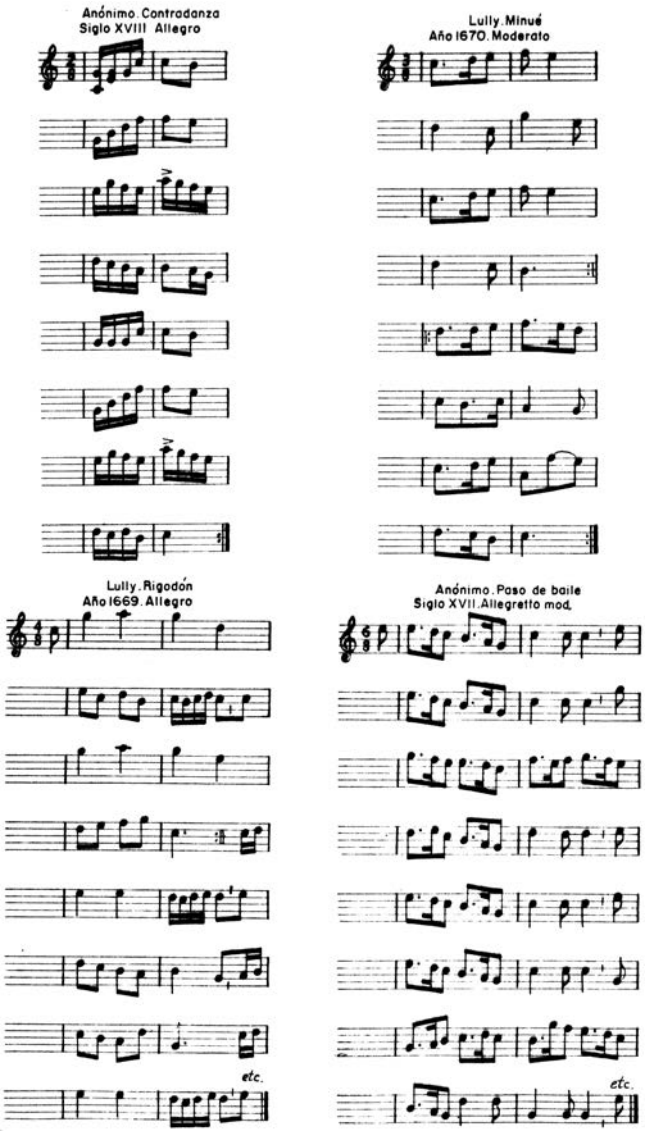
267. El dibujo de Vega en su mecanoscrito



es diferente del que el propio Vega envía a Chase entre los anexos de las ilustraciones, dotado de movimiento melódico.

Debe entenderse que cada uno de los pies de todos estos modelos de frase *puede ser sustituido por cualquiera de las fórmulas de pie q*ue presentamos en el primer cuadro, pero, en todo caso, binarios con binarios y ternarios con ternarios. La mezcla no existe. Mediante la yuxtaposición de cuatro u ocho de esas frases o cláusulas la mesomúsica construye sus períodos. A veces los hace también impares, de 3, 5, 7 y 9. Véase nuestro cuadro de períodos mesomusicales comunes.

CUADRO DE PERÍODOS MESOMUSICALES COMUNES



Todas estas formas se han escrito, no sólo a base del 8 (corchea) como denominador o unidad, sino también a base del 4 (negra), de manera que siempre encontraremos en las notaciones estas dos series de cifras de compás que, a la misma velocidad, se leen de idéntico modo:

2x8, 3x8, 4x8, 6x8 ternario, 6x8 binario, 8x8, 9x8, 12x8.
2x4, 3x4, 4x4, 6x4 ternario, 6x4 binario, 8x4, 9x4, 12x4.

Compositores del siglo XIX escribieron ocasionalmente obras con algunas cifras de la unidad 16 (semicorchea), y los antiguos usaron la unidad 2 (blanca).

Éstas son las comprobaciones a que llegamos mediante el análisis musical –"musical", no gráfico– de muchos miles de melodías mesomusicales. Casi la totalidad –el porcentaje se encontraría en la década 90/99– obedece a estas normas tradicionales prehistóricas. En nuestra obra *Fraseología* dedicamos específica atención a los fenómenos de morfología.

La mesomúsica no comparte sus formas con la moderna música de vanguardia, ni con la arcaica música de los primitivos; en cambio, casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad-campaña. De esto hablaremos aquí, en el capítulo II.

5. Educación

La mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente el mejor –que no lo es–, sino porque sus funciones lo distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesario y eficaz. Por otra parte, es realmente el mejor para eso, para la formación sensorial, porque la mesomúsica es, genealógicamente, un grado inferior apto para el sujeto desde los dos o tres años de edad, y absorbido del ambiente por espontánea selección del oyente. Además, hay una pedagogía doméstica empírica.

Aunque creemos que la mesomúsica supera las posibilidades del lactante, el arrullo en su cuna –todavía incomprensible e inexpresivo para él– lo introduce al mundo de los sonidos, despierta, ejercita y desarrolla su equipo sicofisiológico y deposita gérmenes en sus reservorios no conscientes. Después el niño empieza a participar, como cantante y oyente, de los repertorios musicales del jardín de infantes y de los grados inferiores. Durante el período puberal el joven siente la mesomúsica con la intensidad del adulto y, entre los catorce y los diez y seis años, por lo común, los dotados aspiran a ejecutar personalmente la mesomúsica en instrumentos y a crearla, ahora con intervención de impulsos extramusicales característicos

de la edad. Sin desconocer los muchos casos de precocidad, es por entonces cuando el adolescente medio se inicia en la apreciación consciente de la "música clásica" y cuando los elegidos se consagran a ella.

Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizatoria de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable.

Debemos insistir en que, genealógicamente, le mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente a base de música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es –entre todos los de todas clases– el instrumento civilizador por excelencia.

6. Economía

La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80 % sobre toda la música que se ejecuta. Nuestros estudios paleográficos han revelado y clasificado el enorme repertorio trovadoresco (siglos XII y XIII). Cierto número de las canciones líricas pertenecen a la música superior o están sobre el límite; las demás, incluso las de gesta y las danzas, son mesomúsica. Aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5 % del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años.

Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño –y trasmitir sin notación– buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores.

Tratemos de representarnos la suma y la trascendencia de la mesomúsica actual.

La mesomúsica alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados y cantidad de solistas y ejecutantes de orquesta profesionales; la mesomúsica sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y

reproductores; la mesomúsica mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; la mesomúsica sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan en las pequeñas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra el repertorio para espectáculos, cines, teatros y, como música para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etcétera) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. En fin, la mesomúsica aloja en grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete, que en la Argentina recauda cerca de 300.000.000 de pesos anuales, incluido algo así como el 3 % que correspondería a la música superior. El caso de la Argentina no es común, porque su teatro Colón es una de las salas líricas más grandes del mundo y mantiene temporadas regulares. Consagrado enteramente a la música superior recauda en boletería unos 50.000.000 de pesos anuales de los cuales corresponden a los creadores por derecho de autor unos 5.000.000 de pesos argentinos. Si a éstos se añaden unos 3.000.000 por conciertos en todo el país, podemos calcular unos 8.000.000 de pesos por derechos de autor de la música superior para comparar con los 300.000.000 de la mesomúsica por igual concepto (en ambos casos incluida una parte indeterminable por el texto). Estas cifras, tan vagas como se quiera, referidas solamente al derecho de autor, respaldan en cierta medida las afirmaciones anteriores sobre la importancia general de la mesomúsica. Pero no nos olvidemos de considerar lo incalculable: la música personal o mecánica que se ejecuta en privado; la del canto doméstico y el silbo callejero, que no pagan derecho.

Pero una de las consecuencias más significativas de todo este mundo musical que anima la mesomúsica es el beneficio que su potencialidad extiende a la música superior; y es tan grande ese beneficio, que nos alarma pensar en lo que hoy ocurriría si le faltara. Por otra parte, hay que valorar como corresponde el gran prestigio que la música superior confiere a toda la música, nada más que por la jerarquía que supo conquistar en el mundo como solo y puro altísimo producto de la cultura. La cantidad de creadores geniales que atrajo la música superior elevó el nivel de la grandeza humana.

II. Historia

La mesomúsica está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria. En música la prehistoria es general hasta el siglo XII. Fue entonces, durante el período de la lírica trovadoresca, cuando, por orden de los príncipes, se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota. Además del género supremo que, según Grocheo, "se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador", existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto prearmónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia, ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica.

1. Prehistoria

Hay una Historia general de la música que ha merecido desde hace siglos la atención de brillantes y esforzados intelectuales y el aporte de innumerables monografías; hay numerosos diccionarios musicales que han contribuido al conocimiento de nuestra arte, sus hombres y sus elementos, pero esta admirable labor se refiere sola y únicamente a la música superior (supramúsica o altamúsica). Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución.

Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia.

Después de la Edad Media la mesomúsica sigue su gruesa vida oral –sin notación– y continúa en sus funciones líricas y coreográficas siempre ensanchando su cauce, cada vez mejor definida como una clase de música secundaria artística y técnicamente. No desconocemos las viejas selecciones –los nutridos *recueils*– henchidas de materiales muertos; pero cualesquiera sean las excepciones y su índole, el hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación.

Como las danzas necesitan música, resulta que las Historias generales de la danza han dedicado a la mesodanza capítulos que, indirectamente, nos permiten imaginar la vida sorda de la música que la acompaña. Hay

varias Historias; pero es necesario llegar a este siglo para encontrar en un gran libro del doctor Curt Sachs (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933) severa, sistemática y valiosa documentación e interpretación de la mesodanza. Y aun es posterior la novedosa obra del doctor Paul Nettl, *Die Musikgeschichte des Tanzes*, en que dedica nutridas páginas a la música en la función coreográfica. Aunque no se circunscriben a nuestro tema, estos dos ilustres autores alemanes agotan la documentación histórica disponible especialmente con respecto a Europa Central.

Nosotros pretendemos crear una conciencia histórica y actual de la mesomúsica en su trascendencia espacial y temporal y en sus diversas funciones, y para dar claridad y precisión al propósito en su aspecto histórico, vamos a tomar dos ejemplos: el primero se refiere a una danza universal; el segundo, a una canción lírica del continente sudamericano. De estos dos casos –y de algunas decenas más– nos hemos ocupado antes en varios libros. Ahora se trata de resumir las páginas y los documentos que publicamos sobre la danza y sobre la canción.

2. La contradanza [268]

Los historiadores europeos nos enseñan que la contradanza aparece en Inglaterra poco antes de 1600 y que, al parecer, sus elementos vienen de lejanos tiempos prehistóricos. Maestros de danzar la llevan a los salones franceses y la primera difusión se inicia desde París con anterioridad a 1700. La penetración de la contradanza hacia el oriente alcanza, por lo menos, hasta Rusia; hacia occidente, llega hasta España. Este rápido traslado espacial coincide con un desplazamiento gradual a todas las clases sociales: "durante el reinado de Isabel, fue danzada juntamente por maestros y criados" (Sachs). Los historiadores europeos refieren andanzas por países inmediatos y cambios de forma y, en cuanto a la contradanza misma, debemos suponer que muere hacia 1800-1830 como tal y con ese nombre. Sin embargo, es aquí donde empieza o donde prosigue su historia universal secreta, la historia no escrita de la mesomúsica coreográfica.

La contradanza pasó a España con los borbones en 1701, y los documentos establecen concretamente que muchos países de América conocieron el nuevo baile. Con esta seguridad e invocando la correspondiente constante sociológica, podemos afirmar que dentro de la primera o segunda década del siglo XVIII, los altos salones de todas las ciudades de América bailaron la contradanza. [269]

---

268. En este subcapítulo, Vega escribe "Contradanza" con mayúscula. A fin de mantener la unidad de criterio con el resto del ensayo (y del libro), hemos optado por las minúsculas.
269. Entre este párrafo y el siguiente parece haber una solución de continuidad. No lo habría de pasarse del párrafo anterior al siguiente. A pesar de lo señalado al final del

José Martí nos dice que en los EE. UU. de Norteamérica se atribuyó el más alto rango social a quienes intervinieron en cierto sarao histórico, pues los conductores no querían "dar puesto en el cotillón de honor a quien no venga en línea recta [...] de las familias que bailaron en casa del francés Moustin la contradanza célebre de la primera inauguración, cuando salió Washington de traje de terciopelo y sin espada, a hacer paso y cadena, al son de los violines"...

Cercana la mitad del siglo, el caballero chileno Vicente Pérez Rosales llegó a California con todas sus esperanzas puestas en el oro. Cuenta que en Monterrey, "la señora que no fuma tolera el humo con agrado. Las convidadas, después de la contradanza, tocada en piano por el sacristán de la inmediata capilla, salían de dos en dos a pasearse por los corredores"... y fumaban un cigarro.

Un detalle sobre la vitalidad de la contradanza en México nos dejó Rubén M. Campos: "Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las varias cuadrillas, la animada contradanza [...]" –como dice un cronista de la época–.

Numerosos datos han quedado de la antigua Cuba, donde este baile engendró una importante floración musical pura, y hasta se cuenta con una descripción de la contradanza "larga", el *longways*, que escribió la memorialista Dolores María de Ximeno. Y el inglés W. Walton apuntó en 1810 que en Haití se bailaba en los salones una variante de la contradanza: "they have adopted the waltz, besides the Spanish country dance, which is extremely graceful, and more complicated, but not so monotonous as our own, though the time is slower". Pues no será extraño para nadie que las danzas van creando variantes coreográficas y musicales por todas partes y que tales variantes suelen fundar la creación de nuevas especies. Y otro inglés que viajó de Venezuela a Colombia en 1823 nos dice que "The Spanish country dances and waltzing are most in favour with them"... (Anónimo. *Letters written from Colombia...*, Londres, 1824).

Hay muchos datos sobre la contradanza en el Perú. Nos limitaremos a dar dos notas periodísticas de *El Comercio* de Lima. Una, de julio 30 de 1829, dice así: "Pocas veces se habrá presentado en Lima una concurrencia

párrafo anterior, que nos ubica en las primeras tres décadas del siglo XIX, hemos regresado aquí a los albores del siglo XVIII, para saltar con Martí siete u ocho décadas en el tiempo, sin advertencia al respecto. Sin embargo, en el mecanoscrito no hay pegadura o intercalación alguna. El mecanismo metodológico de Vega se descubre más adelante cuando, en relación con la Argentina y el Uruguay, aparecerán documentos de 1747 y 1752.

más brillante y escogida que la que se vio el sábado en el salón de la Sociedad Filarmónica. Se reunirían en él como 300 personas [...]. Terminado el concierto se bailaron valzes y contradanzas hasta las doce y media de la noche." La segunda nota revela que la contradanza no era pasivamente aceptada, sino que engendró nuevas composiciones. Esto fue lo general en todas partes con casi todas las danzas importantes y en el doble aspecto coreográfico y musical. Dice *El Mercurio* de mayo 8 de 1832: "[...] el compositor peruano Manuel Bañón ha compuesto estas obras: [Y entre otras menciona:] La contradanza peruana, la contradanza de los caminantes, una contradanza con aire del país."

De paso por Chile en 1795, el marino inglés Jorge Vancouver escribió: "Habríamos querido ceder a las instancias del señor Cotapos reuniéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa."

Como en todos los países, la contradanza se bailó en la Argentina, pero aquí tuvo más importantes consecuencias, como veremos. Vamos a recordar solamente un documento referente a las fiestas de la coronación de Fernando VI en 1747: "[...] en las dos noches el Governador y Capitan General propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de paréntesis para las Contradanzas, Minuetes y Areas."

En 1752 ya está funcionando la contradanza en el Uruguay, y la bailan españoles del Uruguay y portugueses del Brasil cuando se encuentran cerca de la frontera por cuestión de límites. El diario de la misión española dice: "Se sirvió la mesa con toda grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marqués y a bailar contradanza." Además danzaron "ocho contradanzas y muchos minuetes hasta cerca de la media noche" y participaron los jefes de las misiones, un marqués y un general.

Estas pocas notas bastan para introducirnos a las desconocidas peripecias de la familia de la contradanza (inglesa, francesa, española, etcétera) con varia música por todo un enorme continente durante ciento cincuenta años. Se podría pensar que con estos informes hemos abarcado toda su expansión y consecuencias, pero es el caso que, en rigor, apenas hemos comenzado. Casi todos los datos precedentes se refieren a la contradanza en las ciudades capitales de América; es necesario recordar que, por ley de dispersión, todos los grandes bailes han penetrado hasta en las más lejanas y modestas poblaciones de origen europeo. Para no extender ahora otro muestrario continental vamos a reproducir sólo algunos testimonios expresivos.

Santa Cruz de la Sierra era en 1845 una insignificante población situada en el corazón de Sudamérica. Francis de Castelnau nos cuenta que ese año... "El perfecto del departamento, gran bailarín, había importado de la capital algunas contradanzas llamadas francesas, y su principal ocupación consistía después de su arribo en repartir entre sus administrados ese singular beneficio." Y en Achaguas, modesto lugar de Venezuela en 1818, un capitán inglés, el autor de *Campains and Croissers*, supo que el general Páez, siempre que podía procurarse aguardiente, "no dejaba de dar un gran baile a toda la población y él bailaba con asiduidad desde la primera contradanza hasta la última." En fin, hacia 1876-1878, Giovanni Pelleschi vio la cuadrilla francesa en la aldea paraguaya de Humaitá.

Sin la menor duda, todas las villas menores, todas las aldehuelas del continente –de todos los continentes– conocieron las grandes danzas que lanzó París, como hemos visto en el caso de la contradanza. Pero hay algo más, en definitiva: los negros y los indios también bailaron la contradanza y las demás especies coreográficas.

Émile Carrey nos describe la notable escena de africanos limeños que presenció en 1875. Cada negro ocupa un lugar para la contradanza. "Durante los primeros momentos danzan como jóvenes primerizos que tienen miedo de arrugarse y escanden sus pasos y sus movimientos como acompasados autómatas. Es de buen tono bailar así. [...] Pero la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriagan. Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros ronquidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi enseguida, todos cantan y aúllan trastornados por la dicha." Y exclama el francés: "Ce n'est pas une contredanse, c'est le galop de l'Opéra. Ce n'est plus un bal d'hommes, c'est un sabbat de possédés."

La adopción de la mesodanza europea por los negros en América fue general, y su práctica degeneró, o no, en las formas africanas, que también cultivaron. En plena fecha de negros, en 1790, los de Lima recurrieron al gobierno porque los empresarios del teatro quisieron impedirles "repasar el Minuet y Piezas consiguientes" porque "el uso de estos Bayles es impropio de su Baxa Calidad"...

En cuanto a los indígenas, todos los grupos de "alta cultura" más o menos próximos a las ciudades y los primitivos de las reducciones bailaron la contradanza y las demás danzas europeas. Fray Pedro José de Parras visitó en 1750 las misiones jesuíticas de Corrientes, a mil quinientos quilómetros de Buenos Aires, y observó que... "Hay escuela de música en

que con gran facilidad se instruyen los indios: son muy fáciles para danzar y bailar, y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailar algunos minuetes y contradanzas con tanto garbo, como pueda verse en Madrid."

La contradanza, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica. Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es *folklorígena*; engendra danzas folklóricas. La contradanza siguió viviendo como baile folklórico más de un siglo después de su deceso múltiple en los salones, y engendró en América numerosas danzas diferentes fundadas en sus principios. Muchas conservaron su nombre europeo; las demás recibieron nuevos nombres. [270]

En Coatetelco, aldea de México, Élfego Adán estudió los bailes de un millar de sobrevivientes aztecas y mestizos. Un capítulo suyo se titula "Las contradanzas", y describe figuras que conservan los nombres europeos más o menos íntegros: cruz, cadena, son de arco, etcétera. Entre los bailes folklóricos de los negros de Haití, Michel Lamartinière Honorat encuentra varios que son europeos un tanto modificados: "menuet", "contre-danse", "les lanciers", "polka", etcétera. En Santo Domingo la contradanza engendró "le carabinier".

En el Brasil se baila hasta hoy el "mandado" [271], y Alceu Maynard Araújo dice que "é uma dança mui parecida com a quadrilha"... Víctor Navarro del Águila hizo una encuesta en poblaciones indias del departamento del Cuzco y halló sesenta bailes. La "contradanza" –así, con su propio nombre– se ejecuta en doce pueblos. Otra danza se llama "cuadrillas" y se ejecuta en varias localidades. En la Argentina tuvieron gran dispersión y larga vida "el cielito", "el pericón" y "la media caña". Son tres contradanzas rurales del gaucho, y el gaucho mismo llamaba a sus figuras con los nombres europeos: rueda, cadena, molinete, etcétera.

Aquí vamos a insertar un hecho común mediante el solo ejemplo que estamos tratando: *el ascenso de las danzas folklóricas de nuevo a la condición de mesodanzas de salón*. Las tres danzas argentinas que hemos nombrado vegetaban en las pampas de Buenos Aires hacia 1800. Fueron atraídas por la Revolución emancipadora (1810); la aristocracia las acogió en sus saraos y

270 Véase mi nota al pie en la versión publicada por la Revista Musical Chilena (Nº 188, Santiago, VII/XII-1997).

271. En este párrafo, "Mandado", "Cuadrillas", "El Cielito", "El Pericón" y "La Media Caña" aparecen escritos por Vega con mayúsculas, además de "Contradanza".

se difundieron por los altos salones de medio continente. En todos los países descendieron otra vez a la campaña y merecieron renovado culto por más de medio siglo.

Después de esta brevísima selección de testimonios es fácil admitir que la contradanza no murió hacia 1800, y que la Historia oficial de la mesomúsica y de la mesodanza tiene una enorme segunda parte absolutamente inimaginada y casi enteramente desconocida. Curt Sachs escribe: "[...] el cambio radical operado en las condiciones sociales a fines del siglo XVIII, terminó con el *minué*". Y sin embargo continentes enteros lo conservaron cerca de un siglo más, y hasta hoy es danza folklórica. Este hecho común representa la suerte común de casi todos los grandes bailes.

3. El triste [272]

Nadie habrá olvidado el propósito de nuestra expedición por los fondos sombríos de la mesodanza: es el reconocimiento de los mil cursos de mesomúsica que circulan sin rumor por todas partes más allá de las Historias oficiales. Y hemos elegido, como segundo ejemplo, la vida de una gran canción lírica sudamericana, el triste, porque ella nos permite, por una parte, el estudio directo de la mesomúsica, y por la otra, porque nos revela la existencia de floraciones extraeuropeas que se producen en continentes más grandes que toda Europa e interesan a todas las clases sociales por largo tiempo. [273]

El triste aparece en el Perú en la segunda mitad del siglo XVIII. El Obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón (1735-1797), proyectó una Historia de su obispado y dejó más de mil trescientas láminas en nueve tomos que se conservan en la Biblioteca de Palacio de Madrid. El segundo tomo incluye veinte páginas musicales. Una de ellas, que el propio prelado recogió en 1782, se titula "tonada" y es un triste típico, letra y música. Es el *lied* prerromántico sudamericano. Técnicamente, combina un mayor que tiene la cuarta aumentada con un menor; su forma es con frecuencia audaz, debido a las exigencias del sistema poético andino que adopta.

El renombrado naturalista Félix de Azara anota a fines del siglo XVIII que los campesinos del Río de la Plata y Paraguay "cantan *yarabís* o *tristes*, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratitudes de amor, y de gentes que lloran desdichas por los desiertos."

---

272. Como en el anterior, en este subcapítulo, Vega escribe "Triste" con mayúscula. Con el mismo criterio, hemos optado por las minúsculas.
273. Véase mi nota al pie en la versión publicada por la Revista Musical Chilena (Nº 188, Santiago, VII/XII-1997).

Hacia 1800 el triste se encontraba en toda la Argentina conquistada. El ingeniero español José María Cabrer, por entonces vecino de Buenos Aires, recuerda la afición de las mujeres de la ciudad y añade que ejecutaban canciones de la península y americanas, todas de amor, "con algunos tristes (nativos del Alto Perú) que a más de lo dulce, patético y suave de su música, la letra que componen suele ser algún paso de historia [...]". No es necesario decir que también llegó el triste a Chile desde el primer momento. La escritora inglesa María Graham lo oyó en una hacienda próxima a Santiago en 1822: "Después del baile sentose don Lucas en un rincón de la sala sobre un escaño bajo y acompañó con su guitarra algunas baladas y *tristes* [...]". Por obra de la misma expansión inicial se encuentra en el Ecuador. En Quito, corriente el año 1810, ponderó su belleza W. B. Stevenson [274]: "Los mestizos aman apasionadamente la música [...]. Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de algunos de sus *tristes* o aires melancólicos". Con o sin testimonios directos de aquella fecha, es muy fácil admitir que el triste se extendió por toda Sudamérica, por América Central y aún que llegó hasta las poblaciones de habla española de Norte América. El gran naturalista francés Alcide d'Orbigny, que sintió el triste en Potosí (Bolivia), observa hacia 1830: "Yo había oído ya muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos, tan difundidos en toda América [...]".

Y no se trataba de una dispersión realizada por la simple dinámica del prestigio limeño, no; los americanos acogieron el triste con devoción apasionada y sus acentos los conmovían profundamente. "Nada tan seductor –comentaba el viajero francés Arsène Isabelle hacia 1830/1833– como una porteña diciendo a otra en confidencia: *«este triste me lleva el alma»*." Y no interesó durante un solo momento superficial de los espíritus [275]. En 1853 el escritor argentino Vicente G. Quesada, oyó en la provincia de Santiago del Estero a un gaucho que ejecutó "un *triste*, canto profundamente sentimental", y añade que los impresionó por la "manera sentida y la expresión tristísima del cantor". Una noche de 1875 el escritor Carlos Walker Martínez pasó por el río de las Piedras y oyó "uno de los *tristes* más bellos y más románticos". Agrega lo siguiente: "He oído magníficos conciertos en Europa y en nuestras capitales: pero nada como el *triste* de esta noche de viaje en los campos argentinos."

El triste conservó su capacidad de penetración durante el siglo entero. Ernesto Quesada, ensayista argentino, anotaba en 1902: "Hay tristes que hacen vibrar dolorosamente el alma". En las últimas décadas el autor de estas líneas ha grabado en la Argentina, Bolivia y el Perú varias decenas

274. Vega escribe Stewenson.
275. Sic.

de tristes. No se cultivan más en los altos salones de las grandes ciudades; son todavía recordados en las poblaciones menores y en la campaña plena. Su belleza es penetrante aun en el estado actual de los espíritus. Quiere decir que el triste, eminente expresión de la primera conmoción del Romanticismo sudamericano, clamor concebido en el nivel de las fibras más profundas, cumplió altísima constelación de funciones espirituales y sociales e interesó a más de cien millones de personas a lo largo de todo un continente en que cabe dos veces Europa durante cerca de un siglo y medio, y la Historia de la música ignora su existencia. La desaparición definitiva de tantas y tan bellas melodías es una pérdida irreparable para la documentación del espíritu.

III. Conclusiones

La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas –donde convive con la música local–, extraña a los primitivos.

Lo significativo de la mesomúsica, lo que determina su posición y su actividad, no es un grado jerárquico, aunque forzosamente deba tener uno; esta música media no figura en una escala de valores estéticos puros bajo la música superior y sobre otras más primitivas. Las composiciones mesomusicales para la danza conviven y alternan con las superiores en los planos sensoriales más elevados sin que se confundan sus niveles. Mozart, por ejemplo, las oyó y utilizó, sin duda, cuando bailó minués y contradanzas, y hasta las compuso con independencia de sus altas creaciones. Las canciones mesomusicales conviven también con las creaciones cultas, toleradas o admitidas, ya en funciones complementarias diversas, ya para la satisfacción específica de una necesidad de goce menor que excluye la alta concentración sensorial e intelectual.

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de Occidente o tienen semejantes

necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios.

Parece evidente la analogía de la mesomúsica con varias otras clases de productos culturales: la poesía didáctica, la prosa periodística. Las artes plásticas intervienen en la creación de las artesanías. Las piezas de artesanía son objetos de uso elaborados, conformados o decorados artísticamente; en su plano inmaterial, la mesomúsica –en parte funcional, en parte artística– se asemeja a estas creaciones serviciales.

ANTECEDENTES Y CONTORNO DE GARDEL[276]

I. El ascenso de Carlos Gardel a niveles de universalidad no se explica sin el conocimiento de los antecedentes, la época y las circunstancias de su florecimiento. Hay que examinar las ideas, las tendencias, los elementos y los intereses que estaban encendidos en torno a su talento de artista y a su técnica de cantor, y averiguar por qué un remoto camellero de las pirámides puso a un camello de su caravana –raro homenaje zoológico y egipcio– el nombre forastero de "Carlitos".

Carlos Gardel llega a la Argentina en 1893 y cuenta tres años de edad. Probablemente precoz, como casi todos los bien dotados, habrá empezado desde entonces a absorber los estímulos que lo harían cantante primerizo

276. Original mecanoscrito del artículo que Vega escribiera poco antes de su muerte para un volumen colectivo de homenaje a Carlos Gardel (Cátulo Castillo et alii: *Buenos Aires tiempo Gardel*. Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966, pp. 70-74). En el entendido de que Vega pudo acceder a una corrección de pruebas, incorporamos algunas modificaciones que presenta el texto impreso con respecto al mecanoscrito, y salvamos las partes de este último no publicadas que parecen haber sido suprimidas por razones de espacio.

hacia los catorce años, mucho antes de su sazón inicial y de su definitiva orientación argentinista. Todo el círculo de sus tendencias y experiencias se define y madura durante la dilatada conmoción de 1910, centenario de la Revolución, fecha intensa en que la reacción tradicionalista siente un poco de calor oficial y se agranda en su afán de restituir a la Nación su espíritu pulverizado por la inmigración; fecha en que dominan las esferas superiores del arte occidental las escuelas nacionalistas musicales, en que el tango asciende a la categoría de especie universal, en que se desarrollan nuevos medios de difusión y se industrializan los productos de la inteligencia y la sensibilidad.

II. Está promediando el siglo XIX y el Romanticismo desarrolla impulsos tardíos. Dos series de sucesos europeos engendran larga acción argentina: la penetración de la actitud positivista, del empirismo, del escepticismo y del materialismo con la exaltación del progreso y las revoluciones sociales del Viejo Mundo; la emigración en masa (superior, por momentos, al total de los nativos) que debe padecer el país para poblarse y engrandecerse a expensas del espíritu. La resistencia local presiona en desesperanza y la presión engendra el poema *Martín Fierro*.

José Hernández fue consciente de haber escrito cuadros de costumbres, y así lo dijo; no ignoraba que había escrito un alegato social con implicaciones políticas, aunque no lo dijo en sus versos; pero ignoró –se ignoró entonces, lo ignoramos ahora– la numerosidad de gérmenes a largo plazo que el poema sembró en las almas para restaurar las arrasadas fronteras del espíritu de la Nación.[277] El *Martín Fierro* exaltó el nacionalismo –en el buen sentido–, dio símbolos al tradicionalismo exánime, desalentó al desaliento.

III. El poema del gaucho perseguido (1872-1879) engendra la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1879); la novela engendra la pantomima y el drama *Juan Moreira* (1884-1886), y el drama, que incluye el célebre pericón, recorre en el circo todo el país y el Uruguay con otros muchos dramas de gauchos valientes y ofendidos. Pocos pueden imaginar hoy la cantidad y variedad de creaciones tradicionalistas que el poema, las novelas y los dramas gauchescos inspiraron y volcaron sobre la desorientación argentina y sobre todos esos millones de almas europeas que habían perdido sus tradiciones y aniquilado –sin saber– las nuestras. Y como el hombre necesita un alma, hasta los hijos de extranjeros querían ser gauchos valientes y ofendidos. Decenas de dramas gauchescos invaden los escenarios y el picadero del circo nómada; la música y las danzas perdidas reviven, y ex-

277. En el texto impreso, es eliminado este párrafo hasta este punto. Luego, obviamente, "El *Martín Fierro* exaltó el nacionalismo" es sustituido por "La obra de Hernández exaltó el nacionalismo".

tensos repertorios encabezados por pericones de hasta treinta parejas se difunden por todo el país, penetran en las escuelas, ascienden a los salones afrancesados y promueven la creación, en tanto las editoriales lanzan millares de piezas criollas para maltrato de pianos advenedizos y conversos; incontable número de periódicos tradicionalistas –*La Pampa Argentina*, *Vida Argentina*, *Raza Pampa*, *La Flor Pampeana*, *La Tapera*, *El Payador*, etcétera–, siempre hacia 1890-1910, llevan a sus lectores crónicas y versos criollos mientras los humildes poetas del campo lejano escriben décimas nativas a la sombra de una vela; centenares de "centros criollos" o peñas folklóricas, como decimos hoy, con El Fogón de Montevideo a la cabeza, se fundan con propósitos tradicionalistas muchas veces proclamados desde el título, a menudo alusivo al poema inicial: Martín Fierro, Los Parias de la Pampa, Los Perseguidos del Juez, Cruz y los Suyos, La Frontera...; escritores argentinos del más alto nivel intelectual han publicado poco antes o publican entonces obras de gran eficacia y trascendencia: Rafael Obligado lanza su *Santos Vega* (1877-1885); Joaquín V. González, *La tradición nacional* (1888) y *Mis montañas* (1893); Ricardo Rojas *La restauración nacionalista* (1909), para citar los mayores, y empiezan los estudios sobre música y bailes con Arturo Berutti (1882) y Ventura R. Lynch (1883); en fin, el primer gran período del movimiento tradicionalista que inauguran Martín Fierro y Juan Moreira reanima la corriente natural de los payadores que integraron el ambiente antiguo en función social imprescindible –Santos Vega, hacia 1775-1825, Gualberto Godoy, José Domingo Díaz, Jerónimo Trillo, Robles, "El Chano", Orqueda, Herrera, José Enrique Ordóñez–[278], y el país presencia el ascenso de los nuevos payadores tradicionalistas que, ya no juglares de la estancia ola pulpería[279], suben a los tablados como profesionales –Santillán, Herrera, Vázquez, Montoto...–[280]. Y sin embargo las olas de inmigrantes, cada vez más nutridas y arrolladoras, triunfan sobre la Nación que las acoge. Las voces argentinas son por entonces voces de náufragos.

IV. Gardel nació en 1890, año en que el drama *Juan Moreira* se estrenó en Buenos Aires. Estaba criándose cuando tuvo que cruzar como si tuviera que prepararse para combatir por una misteriosamente prevista patria de su espíritu, y este nutrido mundo de ideas, de conflictos y de arte efervescente[281] en que transcurre la infancia argentina de Carlitos determina sus inclinaciones, define su formación emocional y encarrila su destino. Es un

278. Este entreguionado está tímidamente tachado en el mecanoscrito, y desaparece en el texto impreso.
279. El texto impreso dice "de estancia o pulpería".
280. Este entreguionado también desaparece en el texto impreso, si bien no ha sido tachado en el mecanoscrito.
281. El texto impreso dice "de efervescencia" y omite por error el "en" que sigue.

cantor y, además, anima un ideario; oculto en sus canciones va su rico mensaje. La crisis del alma nacional es el primer elemento de su misión.

En su barrio del Mercado de Abasto o en otro cualquiera del Plata, la legendaria valentía de los gauchos alentaba en los guapos, las danzas nativas reaparecían en todos los "centros criollos", la décima tradicional resonaba en los "estilos", el contrapunto antiguo sacaba a relucir ingenios y facones, los cantores estaban en todas partes cantando cifras, milongas, décimas, tonadas recién venidas, zambas y vidalitas. El repertorio poético, como en tiempos de guerra, había cobrado acento patriótico por el anublamiento de la conciencia argentina y el extrañamiento de las tradiciones propias. El Romanticismo, casi exánime, agrandó la nostalgia de los bienes desdeñados y preteridos.

El circo criollo incorpora los payadores a sus espectáculos desde el primer momento. [282] En las memorias de Pepe Podestá hallo el siguiente párrafo: "El 21 de febrero [de 1891] debutamos en el Nuevo Politeama de Montevideo. Allí renovamos los triunfos de *Moreira*, *Fierro* y *Cuello* y se nos incorporó Gabino Ezeiza, quien con sus improvisaciones mantuvo el prestigio de su fama de payador." [283] Gabino, payador natural al comienzo, fue uno de los primeros que ascendió a los tablados como payador profesional y tradicionalista. El 12 de noviembre de 1915 la "Compañía Tradicionalista Argentina" ocupa el teatro San Martín y ofrece también el drama *Juan Moreira*. En el cuadro de la fiesta se presenta un nuevo y ya mentado cantor con su dúo: se llama Carlos Gardel. [284]

Carlos Gardel prefirió el canto de su patria adoptiva al repertorio internacional o a la lírica universal, que le ofrecían gloria cierta. Cuando Tito Schipa lo incitó a dedicarse a la ópera Gardel le contestó que debía cantar lo suyo propio "para los muchachos". [285] No fue un cantor sin rumbo. El gran movimiento en que se formó, le instiló discreta y eficaz militancia, y

---

282. Este párrafo, hasta "amenizaron las veladas del circo", está tachado por dos líneas cruzadas, al parecer debido a los requerimientos de espacio de la editorial. Lo transcribimos en ese sobreentendido. Vega le escribe a la editora, señora de Boggiano: "Como no puede ser de cuatro, le envío el artículo con seis páginas y algo, para ver si el diagramador puede correr todo una "hoja", dos páginas. / Si esto es posible, necesito el artículo de vuelta para *leerlo*, revisarlo, pulirlo y quitarle las líneas que tiene de más (de más de las seis páginas). Éste es un trabajo largo y de cuidado, y no quiero hacerlo sin la seguridad de que puede ir con seis páginas."
283. Una versión intermedia intenta abreviar este texto del siguiente modo: "Pepe Podestá recuerda que en 1891 se incorporó al circo Gabino Ezeiza como improvisador".
284. Aquí Vega tacha la siguiente oración: "Carlos Gardel, cantor tradicionalista, fue uno de los últimos que amenizaron las veladas del circo".
285. Nuevo texto tachado: "Isabel María del Campo cita muy bien estas precisas palabras de Jorge Omar: «Más que como embajador del tango, Gardel recorrió todos los rincones del mundo como difusor de lo criollo». Exactamente."

con o sin plena conciencia de su misión cantó el repertorio del gaucho –repertorio para minorías–, vistió poncho y chiripá, calzó botas y espuelas, tocó la guitarra campesina y frecuentó los centros nutricios de los tradicionalistas rioplatenses.

V. El segundo elemento de su mensaje fue el tango argentino, que invadió todos los salones del mundo por 1911, 1912 y 1913. París estaba buscando nuevos incentivos para el espíritu de sus salones, porque ya padecían extremo desgaste los envejecidos lanceros, la envejecida polca, y todas las otras danzas coetáneas no menos anodinas y aburridas, y encuentra lo que buscaba en la coreografía que elaboraron en Buenos Aires los libertinos de todas las clases sociales con las seguidoras mujeres de la noche. Gardel, cantor folklórico, animador del primer movimiento tradicionalista (1872-1914), no pudo incorporar el tango hasta cerca de 1920; también él cantaba desde el principio estilos, tonadas, zambas, milongas y otras especies criollas, pero cuando el tango arrasó con todo en todo el mundo y amenguó la resistencia en el país, lo hizo su especie preferida. Gardel no se formó en la audición del tango; como todos los cantores de su tiempo sintió el ambiente de las especies criollas renacidas y del vals –que cultivó siempre–, la polca, las canciones románticas y otras especies en boga. [286] Su versión del tango, sensacional novedad argentina, fue cátedra internacional y gran razón de éxito.

VI. El tercer elemento de su mensaje –tercera causa de su ascenso– es la filiación nacionalista de su arte justamente cuando en el plano del arte superior están conquistando el mundo las escuelas nacionalistas –Albéniz, Grieg, Músorgski, Smetana, Ponce, Villa-Lobos, Julián Aguirre– a base del canto popular, y el interés de los grandes musicólogos por las expresiones de la tierra coincide con el de los olvidados payadores. Por primera vez concuerda la apetencia de los distintos niveles de arte y aquí, en la Argentina, se unifican el arte local de los tradicionalistas con el arte universal de los nacionalismos musicales. La menospreciada tradición funda escuelas de vanguardia.

VII. A las condiciones naturales que se dieron en Carlitos Gardel y a las circunstancias de su tiempo hay que considerar hechos complementarios que influyeron en su trascendencia mundial. Dos entre ellos: la tecnificación del servicio sensorial para las mayorías y la industrialización de la "mesomúsica".

---

286. Esta oración figura en la versión impresa pero no en el mecanoscrito. Dice allí "y en el vals", que hemos corregido por "y del vals", en el convencimiento de que se trata de una errata. Dejamos constancia de ello, por si nos equivocamos.

Distinguimos con precisión cierta clase de música cuya constante creación y general consumo se debe a las funciones culturales y sociales que cumple en todos los ambientes del mundo civilizado. Es técnicamente inferior a la música superior, y mucho más complicada y extendida que la música folklórica. La hemos llamado "mesomúsica", la música que está en el medio, la música de todos. La mesomúsica es el conjunto de creaciones consagradas al esparcimiento –melodías con texto o sin él–, a la danza de salón, a los espectáculos, etcétera. Supera el ochenta por ciento de la música que se oye en el mundo y alimenta editoriales, industrias del disco, fábricas de equipos grabadores y reproductores, empresas de radiotelefonía y televisión, fábricas de instrumentos, ejecutantes, pedagogos, salones y academias de bailes, instituciones autorales [287], etcétera. [288] En fin, la mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente la mejor –que no lo es– sino porque sus funciones la distribuyen pródiga y gratuitamente cuando y donde es más necesaria y eficaz. [289]

La industrialización del servicio mesomusical para las multitudes adquiere amplitud inimaginable en las últimas décadas. Carlos Gardel fue el primer argentino que ingresó al mundo de la mesomúsica industrializada y universal [290].

---

287. La versión publicada dice "culturales", pero en el mecanoscrito, en una intercalación de varios renglones manuscritos, se lee claramente "autorales".

288. Tachado con un único trazo de bolígrafo: "La mesomúsica, entonces, convive en los ambientes de los grupos rurales al lado de la música folklórica. / La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce hasta hoy giros de hace muchos siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos. El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, y consiste en melodías acompañadas." Como es evidente, Vega intenta aquí, ante la cercanía de su anunciada muerte, hacer públicos algunos conceptos de su ensayo sobre la mesomúsica, todavía inédito. Véase el texto completo del ensayo en el primer anexo de este volumen.

289. Esta oración, que no ha sido tachada, no aparece en el libro, lo que permite entender que fue tachada posteriormente, en la etapa de corrección de pruebas.

290. Una página manuscrita por Vega que se inicia con el número VIII (al parecer, un subcapítulo que iría en este punto), reza así: "Una tarde, hace años, tuve una entrevista con el extinto director artístico de Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, don Mauricio Godart, en su oficina. Me llamó la atención que tuviera, como único adorno mural, alto, a su espalda, un retrato de Carlos Gardel y, un poco extrañado por la ausencia de otros cualesquiera –Verdi, Beethoven, Wagner– le pregunté la razón de la preferencia. Me dijo más o menos lo siguiente: «En 1929 la crisis general afectó a la industria del disco de tal modo que las ventas se paralizaron casi totalmente. Como no se anunciaba perspectiva alguna, expusimos la situación al Directorio de París y recibimos la sugestión de cerrar la empresa de Buenos Aires. Acabábamos de lanzar a la venta, en cumplimiento de contratos anteriores y sin ninguna esperanza, una serie de discos de Carlitos Gardel. De pronto empezamos a recibir la reiterada noticia de que estaba llegando in-

VIII. Carlos Gardel fue artista nato. Por intuición seleccionó modelos o recursos estilísticos de entre los que le daba su contorno; por intuición escogió los efectos vocales que obtuvo en el ensayo o en la práctica pública, y a fuerza de largas pruebas solitarias –que sin duda presentó a la confirmación del aplauso, y aquí es donde el pueblo acierta o se equivoca– logró un estilo personal, razón valiosa de su penetración como cantante.

El eminente médico laringólogo y foniatra Elier Gómez –que es además pianista y profesor nacional de canto– me dijo un día: "Gardel tenía un aparato vocal muy bien dotado, con una laringe ampliamente desarrollada y, por lo tanto, cuerdas largas, de lo que resultaba su voz de barítono varonil y plena. Manejaba muy bien, seguramente por naturaleza, el apoyo nasal de la voz, lo cual facilitaba su registro de cabeza y aumentaba su tesitura vocal. Tenía la voz impostada, pero usaba su voz natural, la voz blanca." Me consta que estudió canto. [291]

Gardel fue un cantante sobrio, y sabía graduar maravillosamente la tensión y el volumen; sin embargo, el mismo público que aprobó los muchos aciertos de su arte aplaudió y le exigió algunos recursos suyos de evidente mal gusto [292], como los portamentos largos, los calderones de ópera [293], la aceleración inadecuada, y los mordentes, apoyaturas y grupetos tan extraños a la música tradicional y al tango mismo. Estos recursos dudosos, ávidamente recogidos y aumentados por sus mil imitadores, constituyen hoy permanente agresión al buen gusto y documentan la desorientación de quienes, sin las grandes condiciones del maestro, buscan el éxito en sus defectos, en lugar de trabajar y estudiar para darnos una nueva versión personal y argentina. En Carlos Gardel las fallas pasaban porque todo lo arrollaba su enorme capacidad de comunicación expresiva. Sus

---

terminable serie de pedidos. Fue preciso imprimir nuevos cientos, nuevos miles de discos, y las solicitudes se multiplicaban, agotaban nuestros medios, resurgía Odeón. Nuevo telegrama". Aquí finaliza la página y se interrumpe el texto. No hemos logrado encontrar la página siguiente.

291. Esta frase final no aparece en el mecanoscrito, en el cual se pasa a un párrafo íntegramente suprimido (y abreviado mediante esa frase): "Ignoro si Gardel estudió canto en sus primeros tiempos, pero cuando los contratos internacionales acrecentaron su sentimiento de responsabilidad, sintió la necesidad de afirmarse mediante el estudio. Más de una vez, ya triunfante, tomó profesores. Allá por el año 1929 requirió la guía del maestro Tulio Quercia –entonces profesor de canto individual del Conservatorio Nacional y acaso el mejor de los que enseñaban por esos años–, y asistía al aula con modestia de alumno primerizo. Quercia reconoció siempre las grandes condiciones de su ilustre alumno."

292. El texto impreso reza "de no discutible muy buen gusto", que parece aquí responder a un error de corrección al intentar atenuar el juicio adverso: debió haber sido probablemente "de discutible no muy buen gusto".

293. El mecanoscrito dice, con humor, "calderones itálicos".

medios vocales eran tan superiores a las exigencias de su repertorio, que podía entregarse sin preocupaciones de técnica a la fruición de su efusividad y a recalcar con el gesto –sonrisa, parpadeos, cabeceos– las inflexiones emocionales de su canto. De este dominio provenía su gran simpatía de cantante. [294]

IX.[295] Los antecedentes y el contorno, en fin, que condicionan la exaltación y la posteridad del gran artista nato que fue Carlos Gardel se pueden recordar ahora en pocas líneas: un ambiente en crisis por los idearios socialistas y la inmigración en masa como causa de la reacción tradicionalista que dio al cantor formación, repertorio y destino; el ascenso del tango argentino a la categoría de danza universal; la simpatía que las expresiones rurales merecieron del arte superior movido principalmente entonces por las escuelas nacionalistas musicales que inspiró Francia a fines del siglo anterior; la tecnificación e industrialización de los productos de la inteligencia y la sensibilidad en el nivel de la "mesomúsica" y otras circunstancias complementarias, además, como la participación de las masas, la multiplicación de las técnicas de difusión, en fin, el perfeccionamiento de los medios de comunicación y transporte que dieron al inolvidable artista intensidad de actividades y acrecentada muerte.

294. En el mecanoscrito, esta oración ha sido agregada manuscrita, y finaliza: "que se enriquecía con su figura y su simpatía personal".
295. El número **IX.** con que es precedido este párrafo en el libro no figura en el texto mecanoscrito.

LA COREOGRAFÍA DEL TANGO ARGENTINO[296]

La danza es un medio de expresión; pero ninguno de los medios humanos puede comparársele en complejidad. Ninguno se funda en energías que se traducen en actividad rítmica; ninguno ofrece a las comunidades la posibilidad de convertir a cada miembro en actor y en creador de su mínima versión individual; ninguno echa más hondo su ancla entrañada, porque danzar es sustraerse al mundo para darse a tramar y a querer. La coreografía requiere música y la música admite un texto. Es casi un drama lírico en pequeño, la danza. Tiene una *forma*, que se realiza en el tiempo

296. Publicado por Vega como primero de dos apéndices en su libro *El origen de las danzas folklóricas* (Ricordi, Buenos Aires, 1956, pp. 193-204). Este capítulo había sido adelantado en dos entregas periodísticas en 1954 ("Introducción a la coreografía del tango argentino", artículo publicado el 30 de mayo de ese año en la sección segunda, suplemento dominical en huecograbado, del diario *La Prensa* de Buenos Aires, p. 1, y "La coreografía del tango argentino", artículo publicado el 27-VI-1954 en la misma sección del mismo diario *La Prensa*, también p. 1).

mediante la moción; luce un *estilo*, que se percibe en el modo de la acción; carga un *sentido*, y no es cosa sencilla hablar del sentido y de lo que implica.

Es muy difícil el triunfo de una danza. No basta con que sea la más hermosa del mundo, ni importa que se le asocie la música más bella; puede ser vencida por la menos agraciada. Cuentan en su ascenso, antes que la belleza, la sincronía, la sinfonía, la "simpatía". Es indispensable que la nueva danza se presente cuando la humanidad la necesita. Es decir, se requiere que el movimiento creador o adaptador local se anticipe a percibir el desgaste de los estímulos dominantes y a intuir la dirección de las apetencias latentes en los centros promotores; se precisa que concurran circunstancias extracoreográficas de muy diversa índole e imposible previsión y cómputo. Todos podemos "hacer" una danza, pero el invento no saldrá de nuestro domicilio municipal. La cuestión es que se baile en todo el mundo o, por lo menos, en todos los países que responden a la cultura occidental; y que se baile, no como danza universal "secundaria", sino como fórmula inaugural de un ciclo, como durable institución representativa de toda una época.

El triunfo pleno de una danza presupone el fracaso de mil aspirantes. En cada época del espíritu dos o tres danzas, apenas, se encumbran y dominan. Las demás –cinco o seis– son variantes, séquito más o menos estable. La contradanza y el minué fueron bailes victoriosos; el vals, la polca y la mazurca presidieron gran parte del siglo XIX; el fox-trot y el tango argentino gobiernan el siglo XX [297]. Son muy pocos los países que han conseguido insertar en el alma del mundo una forma, un estilo y un sentido suyos propios, no importa cómo los hayan modificado luego las comunidades. El pueblo inglés entregó a París los gérmenes de la contradanza, la región del Poitou le dio el minué, Alemania el vals, Bohemia la polca, Polonia la mazurca y los Estados Unidos de Norteamérica el fox-trot. Éstos son los pueblos que tuvieron algo que decir y lo dijeron a tiempo. La Argentina, que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y de técnica que es el tango argentino. Sólo el tango y la polca irrumpieron y prendieron con virulencia sin precedentes. Nada más que una danza –que desgraciadamente no superó el orden continental– se les puede comparar en poderío, grandeza y profundidad: la enorme zamacueca, hija dilecta del fandango español, una de las más bellas del mundo. Pero la zamacueca no inauguraba un ciclo.

297. Vega escribe "nuestro siglo".

* * *

El tango se elaboró en uno de los momentos críticos. La humanidad había ensayado ya todas las *formas* posibles. Produjo en lejanos tiempos prehistóricos suertes diversas de danzas colectivas o individuales, lanzó después los bailes de *pareja mixta suelta*, es decir, las que enfrentan al hombre con la mujer, nada menos, y se entretuvo en variarlas. Juegos diversos en que muchas parejas a un tiempo cambiaban saludos y esquinas, formaban rondas, hileras o puentes –"esas largas y divertidas contradanzas", como decía nuestro buen Santiago Calzadilla–, satisficieron el gusto durante un par de siglos; brevemente brilló la pareja sola en las rápidas pantomimas amatorias europeas de persecución y zapateos, y las coqueterías del minué de dos, alegres primero, ceremoniosas después, encantaron a todos durante largo tiempo. Por fin, sensacionalmente, se enlazó la pareja, y ésta fue la última *forma*.

Las simples rondas colectivas y las danzas individuales, tempranamente excluidas por inadecuadas, siguen viviendo en los originarios hontanares de los pueblos primitivos; los bailes picarescos europeos decaen hacia 1600, renacen hacia 1700 y tienen larga vida folklórica en distantes países, con acceso ocasional a los altos centros; la contradanza, que triunfa en Europa cuando amengua el fasto de las reuniones cortesanas y se iluminan los salones burgueses, deja luego de divertir a los pueblos y hasta recibe epítetos crueles –Sarmiento, en 1842, la llamaba "desabrida"–; se derrumba el minué; se agiganta el vals. Ha comenzado una época que entroniza modos nuevos en el escenario universal. Pero cuando sobreviene la simplificación y el desgaste de la última *forma*, la danza entra en crisis.

Muy profundas nociones desarraigó el vals, y fue ruidoso el clamor que se levantó contra él, contra la *luxurious dance*. Pero la revolución que triunfa con el vals es en gran parte de carácter formal. Durante siglos los danzantes bailaron sueltos; no se abrazaban [298]. La innovación conmueve a un tiempo la moral y la técnica. La moral se allana, como de costumbre, y la técnica reclama cuidado. Nos parece fácil hoy la danza enlazada porque la observamos desde niños y la practicamos apenas adolescentes, pero eso de bailar enlazados, así, de pronto, fue comprometedora y ensayada tarea de una generación. Otra cosa introduce el vals. Antes, una pareja bailaba el minué, varias la cuadrilla [299], y los demás miraban. Las parejas que ejecutaban danzas de conjunto actuaban pendientes de las evoluciones que

298. La versión de 1956 dice "abrazaron".
299. La versión de 1954 dice "la contradanza".

debían coordinar con las otras parejas. Después, la burguesía multiplica los danzantes y el pueblo asciende en masa; todos quieren bailar. El vals libera a cada pareja de las otras, y colma los salones de pares anudados e independientes. Muchos años necesitó para vencer resistencias y alternar de igual a igual con los viejos y prestigiosos bailes; y cuando lo consiguió, ya en funciones la nueva generación, irrumpieron sus brillantes aliados, la polca, la mazurca, el chotis y la danza (habanera). Poderoso refuerzo. La independencia de la pareja y su resistido enlace se impusieron en pocas décadas.

Aun cuando la novedad de la pareja *enlazada* significó una verdadera revolución, sus primeras representantes habían transigido con el régimen. Ninguna fue al comienzo lo que al final; eran bailes de enlace, pero incluían figuras. Después, todas las coreografías se simplificaron hasta reducirse a la marcha y a las vueltas. Lo más seductor de su técnica (el enlace) predomina sobre lo específicamente coreográfico. Así, triunfantes en la fruición del abrazo, disputan con ventaja el campo a las herederas de la contradanza (la cuadrilla y los lanceros, últimas del ciclo de la pareja suelta) y las eliminan. Hoy no se bailan sino las danzas de pareja enlazada, que son, en todo el espacio de la coreografía occidental, casi todas americanas. La sensibilidad del Nuevo Mundo ha impuesto sus estilos.

* * *

Sólo hay dos grandes promociones de danzas en que la pareja se toma: la que integran el vals antiguo, la polca, la mazurca, el chotis y la danza (habanera) con sus hermanas (la galopa, la redowa, el skating, la ostendesa, la varsoviana, etcétera), y la promoción del siglo XX [300].

La situación hacia 1890/1900 en Buenos Aires es la siguiente. Decaen las danzas de conjunto (la cuadrilla y los lanceros) y con ellas se extingue un ciclo célebre. El antiguo minué de una pareja sola, que había muerto en Europa hacia 1835 y que ensayaba un retorno desde 1883 convertido en danza de varias parejas sincronizadas, no prospera con la enmienda, y otra augusta expresión secular se apaga poco después también en la Argentina. El cotillón, que para salvarse adopta la música de las danzas enlazadas, no resiste, y el rigodón padece igual suerte. Mientras, subsiste el éxito de las otras. El vals llegó a Buenos Aires poco después de 1800. Se había remozado en 1839 con el paso ruso y guapeaba ya nonagenario. El 24 de enero de 1845 la polca fue anunciada como el "furor de Europa" y el 14 de abril, como "el favorito de los salones de Europa". Vía libre. Integramos la com-

300. Vega escribe "nuestro siglo".

parsa. La mazurca, el chotis alemán y la danza (habanera) se presentan casi al mismo tiempo en nuestra capital, cuando promedia el siglo. Hacia 1890/1900 sólo se mantienen al lado de tanta grandeza en decadencia estos pobres bailes trabajados, cansados, en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas más atentos a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversadores –los más simpáticos, como se decía– triunfaban [301] sobre los más diestros y afinados. Las danzas entraban en monotonía y la indispensable *expresión por el movimiento*, la tradicional elegancia y la minuciosa pericia padecían desdén y arrastraban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento. Habría sido preferible que los danzantes se hubieran quedado sentados. (Sí, ancianita: yo sé que usted se divertía mucho, pero no por la coreografía. La danza es cosa grave y profunda; los intereses de la especie encienden su vigor e inspeccionan su eficacia. Cuando se ríe no se baila.)

El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retornar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres de lupanar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba horneando la gran danza del siglo XX. Advenía el tango argentino.

* * *

La primorosa coreografía que después recogió el tango, se forjó entre los años 1870 y 1880, poco más o menos. Una brillante generación de libertinos porteños añadió innovaciones trascendentales a las otras danzas, a las de aquel tiempo, y todas las novedades se acumularon y se ordenaron, ya en la década del 90, al llamado de una música que venía elaborándose bajo el viejo nombre de "tango". Correspondió a una segunda generación de bailarines la tarea de ajustar la original coreografía de los maestros a esa incitante música que, desde entonces, fue suya y completó la triunfal danza argentina. [302]

---

301. La versión 1956 cambia a "triunfan".
302. La primera parte de la versión 1954 ("Introducción a la coreografía del tango argentino", *La Prensa*, Buenos Aires, 30-V-1954) finaliza aquí, y agrega una oración que anuncia la segunda parte: "Pero este complicado proceso merece especial consideración". El siguiente párrafo abre, en efecto, la segunda parte de la versión 1954 ("La coreografía del tango argentino", *La Prensa*, 27-VI-1954).

Coreográficamente, el tango es un hallazgo. Los creadores porteños, que no se resignaron a perpetuar las anodinas caminatas y vueltas conversadas en que cayeron todas las danzas de enlace, habían ensayado innovaciones en la ejecución de esas mismas danzas de salón, en la milonga y hasta en la cuadrilla. Ignacio H. Fotheringham, testigo del amanecer, escribió que el Hotel Oriental, entre otro sitios, "era *rendez-vous* de aristocráticos entusiasmos para coreográficos lucimientos de milongas de corte especial y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y «agachadas» que «echaban tierrita al hombro» a los del barrio del Retiro"... Y un zarzuelero criollo, Ezequiel Soria, lo confirma años después cuando hace decir a un personaje: "Amigo, allá en Buenos Aires ¡qué farras! Tango, mazurka y *puro corte*." Al año siguiente, en otra obra, insiste: "y quebrando la cintura/habrá tangos y cuadrillas". El inglés antes citado precisa en otro lugar que los contertulios eran "los jóvenes de buena familia y de no buena", es decir, que la forja de la nueva coreografía estuvo a cargo de una selección de bailarines en la que figuraron [303] representantes de todas las clases sociales. Los gérmenes de nuestra danza, pues, se elaboraron en las danzas anteriores y se acumularon en el tango.

Las fundamentales e insustituibles "figuras" antiguas que aun prodigaban sus cansados cambios de esquinas y poco más, habían perdido como tales su eficacia de estímulo y no interesaban en cuanto ellas solas constituían toda la danza; el abrazo de los bailarines era un celebrado "medio", jamás una verdadera coreografía, y no se bastaba ni se justificaba sin otra cosa que pasos y vueltas. Había, entonces, "figuras" sin interés –como las de los lanceros– y "enlace" sin figuras –como el del vals–. El tango argentino *realiza el milagro de insertar las figuras en el enlace*, es decir, la tradición en la favorecida novedad. Éste es el secreto de su éxito; ésta, la principal innovación que ofrece al mundo.

Las dominantes danzas de enlace exigían el "movimiento continuo" de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.

Naturalmente, las "figuras", que antes se realizaban en el espacio abierto de los cuadros –como en la cuadrilla–, tienen ahora el "ancho" que ocupa la pareja enlazada y el "largo" que requieren en la línea del desplazamiento de los bailarines en el salón. También se llaman "figuras" en la

303. La versión 1956 dice "figuraban".

nueva danza y, algunas, como el "molinete" o el "ocho", conservan los nombres antiguos [304]. Breve combinación de pasos que la mujer reproduce al revés constituyen cada figura. Persistente inventiva lanza diez, veinte, cuarenta, más figuras, y a lo largo de la sala, sinuosamente, el hombre las concadena en serie y crea cada vez una versión del tango que nunca acertará a repetir con total exactitud. Se trata, pues, de un espectáculo que se renueva en cada presentación, y es incalculable la superioridad que enrostra al vals o la mazurca de las vueltas iguales. Variedad en la unidad –preceptiva clásica–, entregó el tango a la espera.

* * *

Pero en las antiguas figuras abiertas de cuadro los danzantes se movían con entera libertad; en el vals o en la polca –aun cuando no faltaban los tropezones– el enlace a todo el largo de los brazos proporcionaba cierta independencia de movimientos para la realización de pasos rectos o vueltas fácilmente previsibles; en el tango, no. No existía la regularidad y nada podía anticiparse, porque la figura siguiente, la serie entera, la pieza total, se elaboraban en el instante de la realización. Fue necesario crear una técnica: la pareja debía moverse enteramente abrazada, cara con cara, costado a costado; el varón orientaba y hasta determinaba los pasos de la mujer con su mano derecha, fuerte en la cintura. Los bailarines –ya lo dije en mi libro *Danzas y canciones argentinas*– se habían planteado el simple dilema: "o nos apretamos o nos pisamos". Y se apretaron. Nada de lujuria en el abrazo; fueron los críticos del abrazo quienes introdujeron su lujuria en el tango. Los danzantes tenían muchas otras cosas de qué preocuparse. Se bailaba por la honda fruición del bailar, pero se bailaba peleando. La rivalidad entre los danzantes, la pugna entre los barrios, consumía atención y requería cuidado. No podía el hombre bailar retrocediendo, como exigía la cortesía hasta entonces, porque la espalda no debe acercarse al enemigo potencial. Por regla [305] de masculinidad era excepcional, pero no imposible, la agresión por la espalda. Algún derrotado podría haberse erguido en son de venganza. Los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante por un recelo porteño.

* * *

La coreografía del tango es argentina porque todo el país envió sus aportes. Por las oscuras vías de un vasto sistema de lupanares, las mujeres andariegas difundían destreza e intercambiaban novedades. Fueron ellas

304. La versión 1954 dice "sus nombres antiguos".
305. La versión 1954 dice "reglas".

los principales agentes de la difusión; varones viajeros las complementaban en el espectáculo nocturno y retornaban con las adquisiciones. La sola figura llamada *media luna* proliferó en las variantes catamarqueña, cordobesa, mendocina, salteña, riojana, jujeña, entrerriana y santiagueña.

Nadie se propuso "hacer el tango", sin embargo; nadie pudo prever lo imprevisible. Ellos, los varones, ignoraban el destino de sus audaces innovaciones, como ignoran los mosaicos su destino de rosa o estrella en el piso del patio. Querían bailar mejor, esto es, bailar sintiendo, decir bailando. Sus novedades coreográficas fueron, ante todo, necesidades de expresión; nacieron en los espíritus. Eran ancianos cuando el tango triunfó en París. Lenta sonrisa de reumáticos celebró el triunfo tardío.

* * *

La elaboración de la coreografía no fue cosa de semanas ni de meses. Un poco de historia aquí, para distinguir hechos y etapas. Los "coreográficos lucimientos" de que habla Fotheringham fueron observados por él hacia 1870 y lustros subsiguientes, durante la época brava. Más de veinte años duró el gustoso esfuerzo. Un día cualquiera, después, entró en danza una música nueva o renovada, y todos los primores coreográficos que corrían dispersos por entre los ya envejecidos bailes de salón, se alinearon y adecuaron al ritmo recién llegado. Ese día, y no antes, se presentó el tango, que no es la habanera ni danza alguna, sino la suma de elementos que forjaron de consuno los bailarines innovadores con las hábiles mujeres de la noche. Esa *música* tenía larguísima historia y era viejo el *nombre* de "tango", pero estos dos puntales no fueron el tango hasta que se les asoció la coreografía complementaria, definidora de la danza como totalidad. No se debió, pues, a los bailarines de la época heroica la conclusión de la obra. Los primores coreográficos del futuro tango se idearon en las otras danzas, como hemos dicho; una nueva generación, ya en la década del 90, aplicó las figuras flamantes a la nueva música, y no hubo dificultades en el cambio de ritmo. Nicanor M. Lima, que publicó un tratado del tango en 1916, afirmaba que el estudio de sus figuras "sirve de base para aprender diferentes bailes sin necesidad de maestro, tales como el «vals», la «polka», la «mazurca», el «schottisch», etc., encuadrando todos los movimientos de la danza del tango al compás de la música de los bailes citados". Es decir que, curiosamente, se propone aquí el proceso histórico en relación inversa. Las coreografías pueden reajustarse a cualquier compás.

El tango, en fin, con sus figuras, su música y el nombre que ahora distingue la nueva asociación; esto es, el tango "completo", está en pleno funcionamiento. A su lado y en torno van perdiendo el campo las formas o elementos que obraron durante la forja: el tango español, *couplet* teatral o baile individual, al cual debe el nuestro su nombre; el corte y la quebra-

da, adheridos a las otras danzas de salón y, ya en decadencia, la milonga precursora que años atrás, en los tiempos de la elaboración, también obtuvo coreografía porteña, como las danzas de sociedad.

El documento más antiguo que he hallado sobre el tango "completo" es de 1897 y consiste en una escena de la zarzuelita *Justicia criolla*, obra de Ezequiel Soria. Un guitarrista le pregunta a Benito "qué tal es" la muchacha de que han hablado. Y Benito contesta: "Así, chei (*cerrando el puño*), ¡qué cosa más rica!... Cuando bailando un tango (*hace la pantomima de lo que va hablando*) con ella, me la afirmo en la cadera y me dejo ir al compás de la música y yo me hundo en sus ojos negros y ella dobla en mi pecho su cabeza y al dar la vuelta, viene la quebradita...", etcétera.

No es imposible que aparezcan documentos de igual contenido escritos en los años inmediatos anteriores; por lo pronto, el tango "total" e inequívoco es anterior al documento trascripto, como es lógico, pero no mucho. En el tango del drama *Julián Giménez*, estrenado en 1891, los danzantes –dice la acotación– "se colocan uno frente del otro" y bailan sueltos.

Los jóvenes de la década del 90 que tomaron a su cargo la nueva danza no rayaron a la altura de sus maestros, los bravos veteranos del 70. Desde el punto de vista coreográfico, pues, la decadencia del tango empieza antes de 1900, se acentúa después y cobra hoy caracteres de agonía.

Creo haber sido el primero que recomendó la necesidad de estudiar independientemente los elementos que se asocian en una danza, porque puede ocurrir, por ejemplo, que prospere la música mientras decae la coreografía. [306] Así ocurrió en el tango. "Fray Mocho" escribió hacia 1903: "La memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba, se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo". A continuación: "Se fueron los del Alto y Balvanera", etcétera. Y añade que "los famosos cultivadores del tango" y el tango mismo "han desaparecido de la escena", y que "si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía". Piensa, sin embargo, que "tal vez no muera" y pregunta, en plena profecía, si no será solicitado por Francia.

"Fray Mocho" no escribió lo que antecede ignorándolo todo, no; vino de Entre Ríos a Buenos Aires en 1879 y fue testigo de las dos épocas. Su artículo se inspira, precisamente, en una visita a los suburbios, pero, seguramente, regresa decepcionado por las inhábiles exhibiciones que acaba de presenciar. Confunde, sin duda, la coreografía de la gran época, con el tango "completo" de comienzos del siglo, y es pesimista su valoración de la actualidad. Es verdad, sin embargo, que la coreografía del tango había per-

306. En la versión 1954 Vega dice: "porque hasta puede darse el caso de que prospere...".

dido entonces parte de su anterior originalidad y belleza. Los mozos enseñaron un tango moderado [307] a las muchachas, y un enjambre de moralistas asumió la función de impedir el enlace prieto y el corte, las agachadas, las quebradas, las corriditas..., es decir, la función de prohibir el tango, que era todo eso. Lo que se bailaba en las reuniones de los humildes bajo su nombre, era poco menos que una cualquiera de las coetáneas danzas enlazadas de salón, es claro, con ritmo de tango.

Vive la nueva danza, hacia el 900, dos suertes de vida: una, todavía audaz, en los lupanares y salas alegres, donde aún resplandecen algunos formidables bailarines; otra, incolora y medrosa, en ambientes modestos, en el patio del conventillo, en salas o en sitios abiertos. Éste fue su único paso, su única expansión en la Argentina. La gran creación de nuestros danzantes alegres, la estupenda coreografía de la época heroica, tenía tanta fuerza que, aun decadente, suavizada, aminorada, conservó valores coreográficos suficientes para conquistar el triunfo universal en 1910.

El tango pasó a París directamente desde nuestros centros de libertinaje. Lo llevaron los bailarines porteños en circunstancias que conozco y daré a su tiempo. Muchos escritores locales, a partir de 1913 –en que la danza llegó de vuelta por la vía de los salones–, observaron con naturalidad este hecho simple e inmediato. Dermidio T. González, prologuista de la teoría que en 1916 publicó Nicanor M. Lima, lo dice claramente: "[...] ha sido necesario que el «Tango Argentino» fuera importado desde París para que se bailara en los salones de la aristocracia, como acontecía ya en el arrabal o en el rancho de paja y barro [...]". Ésta es toda la verdad. Con idéntica exactitud y más autoridad, el escritor Josué Quesada, familiar en nuestros altos salones, recuerda en la revista *Estampa* (6-XI-1944) que... "El tango –como tantas otras cosas nuestras– tuvo que ser ungido por el «snobismo» de aquellos para quienes la «etiqueta extranjera» constituye el mejor pasaporte." Como se ve, la evidencia se impone; y no es necesario que el observador sea coreólogo. París acogió, aderezó y difundió el tango que crearon nuestros danzantes alegres con fondo de algarada y paréntesis de botellazos.

Yo no elogio la conducta social de esa ilustre generación de libertinos bravos; pero los intereses eternos de la danza no escogen a sus propulsores entre los virtuosos porque les importan los creadores. En las sociedades que viven sometidas a las imposiciones de los altos centros monitores, en los grupos que han delegado la iniciativa en los lejanos salones que a base de antiguo prestigio gobiernan sin disputa, están más cerca de la independencia creadora los varones descarriados que los caballeritos meticulosos. En fin, la danza concita y agiganta los poderes de la virtud porque vive a la orilla del mal.

---

307. La versión 1956 dice "un tango moderno".

REFERENCIAS[308]

308. Se da en una primera columna el número de la página en la que aparece la cita.

PRIMERA PARTE
Las especies homónimas y afines

Zango / Tambo / Tango

33 T. J. C. y P. [Tomás Joseph de la Casa y Piedra o Toribio del Campo y Pando]: "Carta sobre la música". En: *Mercurio Peruano*, tomo IV, Lima, pp. 108 y 114 (16-II-1792). [Edición facsimilar del *Mercurio Peruano* entre 1791 y 1794, 11 tomos. Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1964.]

33 Manuel de Mendiburu: *Diccionario histórico-bibliográfico del Perú*, tomo III. Imprenta de J. Francisco Solís, Lima, 1878, pp. 108 (Felipe II) y 250 (Fernández de Córdoba o Córdova). Reedición, Imprenta Enrique Palacios, Lima, 1932.

34 AAVV: *Diccionario enciclopédico abreviado*. Espasa-Calpe, 2ª edición, Buenos Aires, 1945.

34 Ricardo Rodríguez Molas: *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Clio, Buenos Aires, 1957. Citado por Annobium Pertinax: "¿La cuna del tango?" En: *La Nación*, Buenos Aires, 23-XI-1958.

34-35 Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*, volumen I. SODRE, Montevideo, 1953, pp. 68-69.

35 Gabriel Saldívar: *Historia de la música en México*. SEP, México, 1934, pp. 292-293.

36 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 13ª ed., 1899.

36 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero* [&] *Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 56.

El tango gitano

36 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 12ª ed., 1884.

37 José Otero: *Tratado de bailes*. Tipografía de la Guía Oficial, Sevilla, 1912, p. 223.

37 Enrique Gómez Carrillo: "El tango". En: *El encanto de Buenos Aires*. Mundo Latino, Madrid, 1921, p. 176. Hubo una primera edición de Perlado Páez y Cía., Madrid, 1914.

El tango cubano / El tango americano

38 Ramón Joaquín Domínguez: *Diccionario nacional, o Gran diccionario clásico de la lengua española*. Mellado, Madrid, 1853.

39 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 851.

39 Anuncio-comentario ("La cabaña de Tom"), en: *El Nacional*, Buenos Aires, 30-VI-1856.

39 Charles Davillier y Gustave Doré: *Voyage en Espagne*. Le Tour du Monde (Hachette), París, 1862/1873, pp. 401 y 410.

40 Domingo F. Sarmiento: "Los minstrels". En: *El Nacional*, Buenos Aires, 12-VII-1869. Recogido en: *Obras completas*, tomo XXIX. Luz del Día, Buenos Aires, 1952, p. 288. Citado en: Mauricio Rosenthal: "Sarmiento, Adelaida Ristori y una expresión del folklore yanqui". En: *La Nación*, Buenos Aires, 8-IX-1963.

41 Julián Ribera: "Para la Historia de la música popular". En: *Disertaciones y opúsculos*. Estanislao Maestre, Madrid, 1928, p. 151. Antes en: *Boletín de la Real Academia de Historia*, Nº 90, Madrid, 1927, pp. 47-65.

41 Eleanor Hague: "Spanish-American folk-songs". En: *Memoirs of the American Folk-lore Society*, volumen X, Lancaster, Pa., y Nueva York, 1917, p. 34.

41 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 877 y 909.
42 Noticia de Lima, 1870, sobre la zarzuela "Por un inglés" de Carlos Enrique Pasta. Comunicación de Rodolfo Barbacci, Lima, 1-V-1949.
42 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, hoy Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
43 Tango habanero en *El correo de las niñas*, Nº 13, Buenos Aires, X-1876.
43 Anuncio de "Por amor al prójimo o Mueran los negreros", en *El Comercio*, Lima, 21-II-1883. Comunicación de Rodolfo Barbacci.
43 Anuncio de baile por Expert-Vadillo, en *El Comercio*, Lima, 31-X-1886. Comunicación de Rodolfo Barbacci.
43-44 Manuel Nieto, Salvador Lastra, Andrés Ruesga & Enrique Prieto: *Las provincias*. M. P. Montoya, Madrid, 1888, p. 17.
44-45 Albert Friedenthal: *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. I: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Schlesinger (Robert Lienau), Berlín, 1911, pp. IX y VII.
45 Fray Candil (Emilio Bobadilla): *Solfeo (crítica y sátira)*. Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1893, p. 177.
45 AAVV: *Diccionario enciclopédico abreviado*. Espasa-Calpe, 2ª edición, Buenos Aires, 1945.

El tango africano

46 Eduardo Sánchez de Fuentes: *El folk-lor en la música cubana*. El Siglo XX, La Habana, 1923, p. 67.

El tango brasileño / El maxixe

46 Mário de Andrade: *Música, doce música*. Martins, San Pablo, 1933, p. 124.
47-48 Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947, p. 239.
47-48 Renato Almeida: *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2ª ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942, pp. 190-191.
47-48 Luís [o Luiz] Heitor [Correia de Azevedo]: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, pp. 147, 148 y 152.
48 Francesco Giovannini: *Balli d'oggi*. Ulrico Hoepli, Milán, 1914, pp. 93-98.
49 Marcelo Vignali: *El baile contemporáneo*. Vita, Montevideo, [1918], pp. 49 y 51.

La danza habanera / La habanera

50 Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina*. Losada, Buenos Aires, 1944.
51 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero* [&] *Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 50.
51 Carlos Ossorio y Gallardo: *El baile*. Pertierra y Ureña, Barcelona, 1902, p. 100.

SEGUNDA PARTE
Las especies progenitoras

El lundú

54 Oneyda Alvarenga: *Música popular brasileña*. Fondo de Cultura Económica, México, 1947, pp.127-128.
54 Antonio Cairón [Antoine Cairon]: *Compendio de las principales reglas del baile, traducido del francés*. Repullés, Madrid, 1820, p. 122.
56 Luís Heitor: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, p. 138.
56 Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, citado por: Francisco Pereira da Costa: "Folclore Pernambucano". En: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 70 parte II, Río de Janeiro, 1908, p. 221.
56 Johann Baptist von Spix & Karl Friedrich Phillip von Martius: *Através da Bahia*. Companhia Editora Nacional, San Pablo, 1938.
57 J. Casanova de Seingalt: *Memorias*. Garnier, París, 1884, vol. VI, p. 217.
57-58 Federico José de Santa-Anna Nery: *Folk-lore brésilien*. Didier & Perrin, París, 1889, p. 76. Citado por Luís Heitor: *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. José Olympio, Río de Janeiro, 1956, pp. 143-144.
58 F. D'Abadie: *À travers l'Amérique du Sud*. F. Sartorius, París, 1858, pp. 172. Vega nos remite a la 2ª edición, París, 1859.
58 André Bresson: *Bolivia: Sept années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique Australe.* Challamel, París, 1886, p. 94.
58-59 Gabriel Lafond de Lurcy: *Voyages autour du monde et naufrages célèbres.* Administration de Librairie, París, 1844, vol. III, p. 369.
59 Alcide d'Orbigny: *Voyage dans l'Amérique méridionale*, tomo II. Bertrand & Levrault, París & Estrasburgo, 1839-1843, p. 527.
59 Charles Wilkes: *Narrative of the United States exploring expedition during the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842*, vol. I. Lea & Blanchard, Filadelfia, 1845, p. 177. Ingram, Cooke & Co., Londres, 1852, p. 65. G. P. Putnam, Nueva York, 1856, p. 172.

59-60 Manuel Ascensio Segura: "La moza mala". En: *Obras completas*. Imprenta de El Nacional, Lima, 1869, p. 151.

60 Isidoro Navarro: anuncio, en: *El Comercio*, Lima, 19-V-1847.

60 Manuel A. Fuentes: *Lima. Esquisses historiques, statistiques, administratives, commerciales, et morales*. Firmin Didot, París, 1866. Versión castellana: *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Firmin Didot, París, 1867, pp. 158 ss.

60 Manuel A. Fuentes: *Guía del viajero en Lima*. Lima, 1861, p. 265. De acuerdo a la bibliografía incluida por Vega en *Las danzas populares argentinas* (Instituto de Musicología, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, 1952), podría tratarse de la un año más antigua *Guía histórico-descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio de Lima*. Librería Central, Lima, 1860, p. 265. Este volumen tuvo al parecer una 2ª edición precisamente en 1861.

61 Conselheiro Miguel Maria Lisboa: *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada e Equador*. A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie., Bruselas, 1866, pp. 259-260.

61 Renato Almeida: *História da música brasileira*. F. Briguiet, 2ª ed. corr. y aum., Río de Janeiro, 1942.

61-62 Lauro Ayestarán: *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*. Edición del autor, Montevideo, 1947, pp. 23 y 56.

62-63 Anuncios, en: *Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 6-XI-1824; 24-IV-1829; 22-I-1830. Y en: *Diario de la Tarde*, Buenos Aires, 12-II-1833; 17-I-1834; 23-VII-1834; 12-IX-1834 (Circo Olímpico); 30-I-1835; 13-VI-1836; 11-VIII-1837; 9-XII-1837; [18-XI-1838]; 17-XII-1838; 22-V-1839; 24-XII-1840. Es probable que estos datos pertenezcan a un inédito "Relevamiento de datos históricos sobre música argentina" hecho en 1953 a pedido de Carlos Vega por Juan Pedro Franze para el entonces Instituto de Musicología.

La milonga

66-67 Lucio Vicente López: *La gran aldea*. Imprenta de Martín Biedma, Buenos Aires, 1884. Reedición: Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1908, pp. 87-88.

67 Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, tomo II. Imprenta de La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883, p. 28. Reimpresión bajo el título *Cancionero bonaerense*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1925, pp. 36-37.

67 Daniel Granada: *Vocabulario rioplatense razonado*. 2ª edición, Imprenta Rural, Montevideo, 1890, p. 282.

67 Academia Argentina: *Diccionario de argentinismos* o *Diccionario del lenguaje argentino*. Manuscrito, posterior a 1877.

68 José Hernández: *Martín Fierro*. Anotado por Eleuterio Tiscornia. Coni, Buenos Aires, 1925, pp. 89 y 64.

68 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, hoy Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de la Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.

68 Ricardo Sánchez: "El milonguero". En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque Sud-Americano para el año 1889*. Buenos Aires, [1888], pp. 275-277.

69 Anónimo: "Miscelánea: Boda y palos". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 22-VIII-1882.

69 Anónimo: "Miscelánea". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 10-X-1882.

69-70 Ventura R. Lynch: *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, tomo II. Imprenta de La Patria Argentina, Buenos Aires, 1883, pp. 28-30. Reimpresión bajo el título *Cancionero bonaerense*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1925, pp. 36-40.

70-71 Justo S. López de Gomara: *De paseo en Buenos Aires*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1963.

71 Carlos María Ocantos: *El candidato*. Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1893.

71 Daniel Granada: *Vocabulario rioplatense razonado*. 2ª edición, Imprenta Rural, Montevideo, 1890, p. 282.

71 Ramón Usó & F. Martínez Gomar: *Exposición argentina*. Tipografía de Juan Ribas, Buenos Aires, 1891, pp. 11-12 y 27.

71 Nemesio Trejo: *Los políticos*. Centro Teatral Andrés Pérez , Buenos Aires, 1897.

71 Ezequiel Soria: "Ley suprema". En: E. Soria: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 149.

71 Ezequiel Soria: "El deber". En: E. Soria: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 182.

72 Academia Argentina: *Diccionario de argentinismos* o *Diccionario del lenguaje argentino.* Manuscrito, posterior a 1877.

72 Ricardo Sánchez: "El milonguero". En: Casimiro Prieto y Valdés: *Almanaque Sud-Americano para el año 1889*. Buenos Aires, [1888], pp. 275-277.

72 Manuel Saavedra: *Chambergos y galeras.* [Edición del autor], Buenos Aires, 1906.

El tango español

75 Eduardo Sánchez de Fuentes: *Influencia de los ritmos africanos en nuestro Cancionero* [&] *Las nuevas tendencias del Arte Sonoro*. Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927, p. 50.

76 José Otero: *Tratado de bailes*. Tipografía de la Guía Oficial, Sevilla, 1912.

76-77 Antonio Cairón: *Compendio de las principales reglas del baile, traducido del francés*. Repullés, Madrid, 1820.

77-80 Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. El Liberal, Madrid, 1881.

81 Marciano Zurita: *Historia del género chico*. Prensa Popular, Madrid, 1920, pp. 35-36, 45-46.
82 Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *La tierra del sol*. La Novela Teatral, Madrid, 1919, p. 13.
84 José Jackson Veyán: "Cosas de teatro". En: *Miniaturas* (periódico semanal de literatura y arte), año I Nº 22, Buenos Aires, 16-VIII-1899.
85 Julio Enciso: *Memorias de Julián Gayarre*. 2ª ed., Gómez, Pamplona, 1955.
87 José Subirá: *Historia de la música teatral en España*. Labor, Barcelona, 1945, pp. 207-208.
87 José Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del "género chico"*. Revista de Occidente, Madrid, 1949, p. 104.
87 Julián Ribera: *Disertaciones y opúsculos*, tomo II. Estanislao Maestre, Madrid, 1928, pp. 156-158.
88 Marciano Zurita: *Historia del género chico*. Prensa Popular, Madrid, 1920, pp. 49, 75-76.
88 Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. El Liberal, Madrid, 1881.
88 Gilbert Chase: *La música de España*. Hachette, Buenos Aires, 1943, pp. 145-146.

Los tangos andaluces en Andalucía

89-93 Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"), Francisco Rodríguez Marín y Alejandro Guichot y Sierra: artículos varios. En: *El Folk-lore Andaluz*, 12 números, Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 1882/1883.
91 Francisco Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*. Francisco Álvarez y Cía., Sevilla, 5 volúmenes, 1882-1883.
91-92 Juan Álvarez: "Orígenes de la música argentina". En: *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XI tomo XXXII, Buenos Aires, I-1909, pp. 26-67. La cita es de p. 62.
93-94 Charles Davillier y Gustave Doré: "Voyage en Espagne" (1862). En: *Le Tour du Monde: Nouveau Journal des Voyages*, año VII, 2º semestre 1866, Hachette, París, 1866, pp. 369 ss.

La zarzuela y la zarzuelita en la Argentina

98-99 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 120-133, 543-544.
100 Mariano G. Bosch: *Historia del teatro en Buenos Aires*. Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910, p. 447.

Compositores españoles en Buenos Aires

101-103 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 133-140, 860.

101-103 [Es posible que Vega haya consultado también: Luis Ordaz: *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*. Futuro, Buenos Aires, 1946, pp. 47-64. O su 2ª edición corregida y aumentada, Leviatán, Buenos Aires, sin fecha, pp. 55-76.]

Los tangos españoles en la Argentina

107 Vicente Rossi: *Cosas de negros*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1926.
108 Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936, p. 270.
108 Rodolfo Senet: "Buenos Aires alrededor del año 1880". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 17-X-1926.
109-110 *Colección de Folklore*, 1921. Inédita en el Instituto Nacional de la Tradición del Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires. La ficha de Vega reza: Bs. Aires, 152, Ingeniero White, Esc. 116, fº 3, 1er. envío.
111 Abdón Aróztegui: *Ensayos dramáticos*. Imprenta Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1896, pp. 369-390, apéndice pp. 1-30.
114 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 856.

Compositores argentinos de zarzuelas y zarzuelitas

115-116 Blas Raúl Gallo: *Historia del sainete nacional*. Quetzal, Buenos Aires, 1958.
115-116 Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, pp. 133-140, 441, 501-504.
115-116 Mariano G. Bosch: *Historia del teatro en Buenos Aires.* Establecimiento Tipográfico El Comercio, Buenos Aires, 1910, pp. 457-466.

TERCERA PARTE
La coreografía del tango argentino

La cuna del tango / Los forjadores / Los lugares

118 Miguel Andrés Camino: "El tango" (poema). En: M. A. Camino: *Chaquiras*. El Inca, Buenos Aires, 1926. Citado por Jorge Luis Borges ("Ascendencia del tango") en: *El idioma de los argentinos*. Manuel Gleizer, Buenos Aires, 1928.
118-121 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.
119-120 Ernesto Quesada: *El criollismo en la literatura argentina*. Coni Hermanos, Buenos Aires, 1902, pp. 60-61.

121 Anónimo: "Saborido enseñó a bailar el tango al Zar". En: *Crítica*, Buenos Aires, 25-II-1935.
121-122 Artículo, en: *La Nación*, Buenos Aires, 10 y 16-IX-1896. Citado en: Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 902.
122 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908, p. 7.

La formación coreográfica del tango argentino

126 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 11ª ed., 1869, y 12ª ed., 1884.
128 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.
129 Anónimo: "En un baile". En: *El Independiente*, Rosario (Santa Fe), 27-VIII-1882.
130 Juan A. Piaggio: *Tipos y costumbres bonaerenses*. F. Lajouane, Buenos Aires, 1889.
131 Ezequiel Soria: *El año 92*. Imprenta de El Correo Español, Buenos Aires, 1892. Fragmento citado por Blas Raúl Gallo: *Historia del sainete nacional*. Quetzal, Buenos Aires, 1958, p. 49.
131-132 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908.
132 Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 2.
132 Marcelo Vignali: *El baile contemporáneo (1910 a 1918)*. Vita, Montevideo, [1918], p. 10.
133-134 Artículo, en: *La Nación*, Buenos Aires, 10 y 16-IX-1896. Citado en: Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la argentina*, tomo II. Beta, Buenos Aires, 1961, p. 902.
134 Ezequiel Soria: "El sargento Martín". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 49.
134-135 Ezequiel Soria: "Justicia criolla". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, pp. 105 a 134.
136 Enrique Buttaro: "Fumadas". En: Tulio Carella (compilador): *El sainete criollo (antología)*. Hachette, Buenos Aires, 1957, pp. 160-161.

CUARTA PARTE
El tango argentino

El tango argentino en París / El triunfo (1910-1913)

145 Adolfo Bioy [padre]: *Años de mocedad (Recuerdos)*. Nuevo Cabildo, Buenos Aires, 1963, pp. 176 y 181.
145 Henry Dreyfus (Fursy): *Mon petit bonhomme de chemin: souvenirs de Montmartre et d'ailleurs*. Louis Querelle, París, 1928.

145 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.
146 Ricardo Güiraldes: *El cencerro de cristal*. Juan Roldán (Librería La Facultad), Buenos Aires, 1915, p. 149-150.
147 Artículo sobre el tango del diario Le Figaro de París, del 10-I-1911. En: *El Siglo*, Santiago del Estero, 4-II-1911.
147-148 Artículo de la baronesa de Libet, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 5-III-1911. Citado en: Francisco García Jiménez: "Música porteña en los caminos del mundo". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 14-VII-1963.
148 Francisco García Jiménez: "Los augurios del tango argentino". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 27-III-1960.
148 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.
148 Gabriel Astruc: *Le pavillon des fantômes. Souvenirs*. Grasset, París, 1929.
149 Anónimo: "El tango argentino en París". En: *El Hogar*, Buenos Aires, 20-XII-1911. Reproducido facsimilarmente en *La Nación*, Buenos Aires, 20-X-1957 (M. D. E. [Miguel D. Etchebarne]: "Librería de viejo / París y el tango argentino").
149-150 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.

El ascenso del tango en la Argentina

153 Artículo sobre el tango del diario Le Figaro de París, del 10-I-1911. En: *El Siglo*, Santiago del Estero, 4-II-1911.
153 Artículo de la baronesa de Libet, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 5-III-1911. Citado en: Francisco García Jiménez: "Música porteña en los caminos del mundo". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 14-VII-1963.
153-154 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.
154 Josué Quesada: "¿Volveremos nuevamente a la época del candombe?". En: *La Razón*, Buenos Aires, 12-III-1941.
154 Juan Pablo Echagüe: *Prosa de combate*. F. Sampere, Valencia, 1908.
154 Anónimo: "El tango argentino en París". En: *El Hogar*, Buenos Aires, 20-XII-1911. Reproducido facsimilarmente en *La Nación*, Buenos Aires, 20-X-1957 (M. D. E. [Miguel D. Etchebarne]: "Librería de viejo / París y el tango argentino").
155 [Paul Morand]: "Paul Morand disertó ayer en Amigos del Arte" ["América del Sur y los sudamericanos en la literatura francesa"]. En: *La Nación*, Buenos Aires, 17-IX-1931, 2ª sección, pp. 1-2.

155 Anónimo: "Saborido enseñó a bailar el tango al Zar". En: *Crítica*, Buenos Aires, 25-II-1935.
156 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.
157 R. I. Z.: "Academia de tango". En: *Caras y Caretas*, año XVI Nº 775, Buenos Aires, 9-VIII-1913. Reproducido facsimilarmente en: Francisco García Jiménez: "Las «academias» del tango". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 9-VI-1963.
158-159 Anónimo: "La lección de tango". En: *PBT*, Buenos Aires, 26-IV-1913.
159-160 Anónimo: "Condenación del tango". En: *La Razón*, Buenos Aires, 22-XII-1913.
160-161 Enrique Gómez Carrillo: "El tango". En: *El encanto de Buenos Aires*. Mundo Latino, Madrid, 1921, p. 176. Hubo una primera edición de Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1914.
161 Dermidio T. González: "El por qué de este libro. Prólogo". En: Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 3.
162 Anónimo: "En la sesión de la J. de Vecinos, Colombo se declaró enemigo personal del tango". En: *Crítica*, Buenos Aires, 4-XI-1941.

ANEXOS

Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos

166-167 Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*. RAE, Madrid, 18ª ed., 1956.
175 Carlos Vega: *Fraseología (La música popular argentina, tomo II)*. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1941.
178 Johannes Wolf: "Die Musiklehre des Johannes de Grocheo". En: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, año I Nº 1, Leipzig, XI-1899, p. 85.
179 Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Reimer, Berlín, 1933. Versión castellana: *Historia universal de la danza*. Centurión, Buenos Aires, 1944.
179 Paul Nettl: *Die Musikgeschichte des Tanzes*. Versión castellana: *La música en la danza*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.
180 José Martí: "El centenario de Washington". En: J. Martí: *Obras completas*, tomo XIII. Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. 504.
180 Vicente Pérez Rosales: *Recuerdos del pasado, 1814-1860*. Ed. del autor, Santiago de Chile, 1882, p. 226. Hay 2ª ed.: Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1886.
180 Rubén M. Campos: *El folklore musical de las ciudades*. Sep, México, 1930, p. 29.
180 Dolores María de Ximeno: *Aquellos tiempos*. El Universo, La Habana, 1928-1930. Citada por Eduardo Sánchez de Fuentes: *Folklorismo*. Edición del autor [Imp. Molina], La Habana, 1928.
180 William Walton Jr.: *Present state of the Spanish colonies*, tomo I. Longman, Londres, 1810, p. 160.

180 Francis Hall: *Letters written from Colombia, during a journey from Caracas to Bogota, and thence to Santa Martha, in 1823*. G. Cowie, Londres, 1824, p. 127.

180-181 Noticia, en: *El Comercio*, Lima, 30-VII-1829.

181 Noticia, en: *El Mercurio*, Lima, 8-V-1832.

181 Jorje [sic] Vancouver: *Viaje a Valparaíso i Santiago. Tomado de los Viajes alrededor del mundo, de Jorje Vancouver, ordenados por el Rei de Inglaterra, en 1790, 1791, 1792, 1793, 1794 i 1795*. Imprenta Mejía, Santiago de Chile, 1902, p. 62.

181 Anónimo (introducción de Juan María Gutiérrez): "De cómo se celebraba en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII la coronación de un rey católico". En: *Revista del Río de la Plata*, tomo I, Buenos Aires, 1871, pp. 82-98.

181 Horacio Arredondo (hijo): "Maldonado y sus fortificaciones". En: *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, tomo III, Montevideo, 1929, pp. 369-379.

182 Francis de Castelnau (director): *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima et de Lima au Para exécutée par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847*, tomo III. P. Bertrand, París, 1850/1851, pp. 242-243.

182 Richard Vawell: *Memorias de un oficial de la Legión Británica. Campañas y cruceros durante la guerra de emancipación hispanoamericana*. América, Madrid, 1916.

182 Giovanni Pelleschi: *Repubblica Argentina. Otto mesi nel Gran Ciacco. Viaggio lungo il fiume Vermiglio*. Arte della Stampa, Florencia, 1881, p. 22.

182 Émile Carrey: *Le Pérou. Tableau descriptif et analytique des êtres et des choses de ce pays*. Garnier, París, 1875, p. 278.

182 Manuscrito Nº 0 166 en la Biblioteca Nacional de Lima. Copia mecanografiada en el Archivo Carlos Vega.

182-183 Fray Pedro José de Parras: "Diario y derrotero de los viajes que ha hecho el Padre Fray Pedro José de Parras, desde que salió de la ciudad de Zaragoza, en Aragón, para la América; con una brevísima relación de lo que personalmente ha esperimentado en diversos países y de las cosas más notables que en ellos ha visto". En: *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, tomo IV, Buenos Aires, 1882, p. 283-284.

183 Élfego Adán: "Las danzas de Coatetelco". En: *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, tomo II Nº 3-5, México, VIII/X-1910.

183 Michel Lamartinière Honorat: *Les danses folkloriques haïtiennes*. Bureau d'Ethnologie de la République d'Haïti, Puerto Príncipe, 1955, pp. 40 y 113-119.

183 Alceu Maynard Araújo: "Cururu rural". En: AAVV: *II Semana Nacional de Folclore*. Comissão Nacional de Folclore do IBECC, Río de Janeiro, 1950, p. 37.

183 Víctor Navarro del Águila: "Calendario de fiestas populares del Departamento del Cusco". En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, año II Nº 3 vol. I, Cuzco, I/VI-1944, p. 37.

184 Félix de Azara: *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*. Bajel, Buenos Aires, 1943, p. 202.

185 José Torre Revello: "Buenos Aires en 1801, según José María Cabrer". En: *La Prensa*, Buenos Aires, 16-VII-1939.

185 Maria Graham: *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823). San Martín. Cochrane. O'Higgins*. América (Biblioteca Ayacucho), Madrid, s. f., p. 307.

185 W[illiam] B[ennett] Stevenson [o Stewenson]: *Voyage en Araucanie, au Chili, au Pérou et dans la Colombie ou Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud*, tomo II. [A. J. Kilian], París, [1826] [o 1828], p. 369. [Guillermo Hoxmark, en "Visitantes de la Argentina después de la emancipación, años 1819-1825" (En: *La Nación*, 2ª sección, Buenos Aires, 16-III-1941, p. 16) cita la edición inglesa: W. B. Stevenson: *A historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America, containing travels in Arauco, Chile, Peru and Colombia, with an account of the revolution, its rise, progress and results*. Londres, 1825.]

185 Alcide d'Orbigny (director): *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Furne, París, 1841, p. 355. (Hay una primera anterior: L. Tenré & Henri Dupuy, París, 1836.)

185 Arsène Isabelle: *Voyage à Buénos-Ayres et à Porto-Alègre par la Banda-Oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul*. J. Morlent, El Havre, 1835, p. 257.

185 Vicente G. Quesada: "El harpa en Santiago del Estero". En: *Revista del Pacífico*, tomo V, Valparaíso, 1861, pp. 106-107.

185 Carlos Walker Martínez: *Pájinas de un viaje al través de la América del Sur*. Imprenta de El Independiente, Santiago de Chile, 1876, p. 97.

185 Ernesto Quesada: *El criollismo en la literatura argentina*. Coni Hermanos, Buenos Aires, 1902, p. 106.

Antecedentes y contorno de Gardel

192 José J. Podestá: *Medio siglo de farándula.* Imprenta Argentina, Córdoba (Argentina), 1930.

La coreografía del tango argentino

199 Santiago Calzadilla: *Las beldades de mi tiempo*. Peuser, Buenos Aires, 1891.

199 Domingo Faustino Sarmiento: "¡La zamacueca en el teatro!". En: *El Mercurio*, Valparaíso, 19-II-1842. Recogido en: *Obras*, tomo I. Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1887, pp. 161-167 (165). Y en: *Obras completas*, tomo I. Luz del Día, Buenos Aires, 1952, pp. 166-172.

202 Ignacio H. Fotheringham: *La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras)*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.

202-205 Ezequiel Soria: "Justicia criolla". En: *Zarzuelas criollas*. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 128.

203 Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas*. Edición del autor, Buenos Aires, 1936, p. 268.

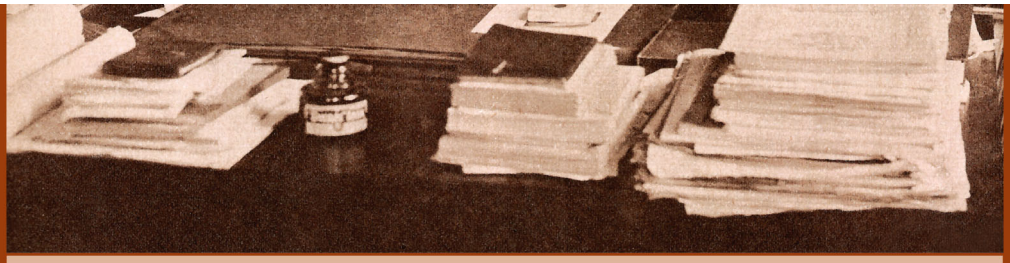
204 Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 2.

205 Abdón Arózteguy: *Ensayos dramáticos*. Imprenta Teodomiro Real y Prado, Buenos Aires, 1896.

205 Sargento Pita (o Fray Mocho; ambos, seudónimos de José S. Álvarez): "El tango criollo". En: *Caras y Caretas*, año VI Nº 227, Buenos Aires, 7-II-1903.

206 Dermidio T. González: "El por qué de este libro. Prólogo". En: Nicanor M. Lima: *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte*. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 3.

206 Josué Quesada: "Los bailes de ayer y de hoy". En: *Estampa*, Buenos Aires, 6-XI-1944, p. 8.



Carlos Vega, patriarca de la musicología argentina, dejó inédito –e inconcluso– a su muerte, en 1966, un magnífico libro sobre los orígenes del tango. Saldando una larguísima deuda con su memoria, esta primera edición pone al alcance de especialistas y de legos un volumen que se convertirá sin duda en una referencia obligatoria en el campo de los estudios sobre las culturas populares en general y sobre el tango en particular.

ISBN 978-987-620-310-4